SZÍNHÁZ

Nánay István: A rítus vonzásában ● Szántó Judit: Ez még csak múzeum ● P. Müller Péter: A „denaturált" forma ● Kovács Dezső: Sár és vér ● Pályi András: Közhely és varázslat ● Remetei Andrea: Sepsiszentgyörgyi évadok ● Paizs Tibor: Eszter avagy Az üldözöttek bosszúja

1989
Július

SZÍNHÁZ

SZÍNHÁZMŰVÉSZETI ELMÉLETI ÉS
KRITIKAI FOLYÓIRAT

XXII. ÉVFOLYAM 7. SZÁM
1989. JÚLIUS

FŐSZERKESZTŐ:
BOLDIZSÁR IVÁN

FŐSZERKESZTŐ-HELYETTES:
CSABAINÉ TÖRÖK MÁRIA

Szerkesztőség:
Budapest V., Báthory u. 10. 1054
Telefon: 316-308, 116-650

Megjelenik havonta
A kéziratok megőrzésére és visszaküldésére
nem vállalkozunk
Kiadja a Pallas Lap- és Könyvkiadó
Budapest VII., Lenin körút 9-11.
Levélcím: Budapest, Postafiók 223. 1906
Á kiadásért felel:
Németh Jenő vezérigazgató
Terjeszti a Magyar Posta
Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál, a
Posta hírlapüzleteiben
és a Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál (HELIR)
Budapest V., József nádor tér 1. 1900
közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a
HELIR 215-96162 pénzforgalmi jelzőszámra Előfizetési
díj:
1 évre 360 Ft, fél évre 180 Ft
Példányonkénti ár: 30 Ft
Külföldön terjeszti a
Kultúra Külkereskedelmi Vállalat,
H-1389 Budapest, Postafiók 149.

Indexszám: 25.797

907494 - Pátria Nyomda, Budapest Felelős
vezető: Vass Sándor vezérigazgató

HU ISSN 0039-8133

A borítón:
Shakespeare: Othello. Lukáts Andor (Othello) és Nagy-Kálózy Eszter (Desdemona) a kaposvári Csiky Gergely Színház előadásában (Fábián József felvétele)

A hátsó borítón:
Ulrich Mühe és Dieter Montag a Deutsches Theater Philostasában

T A R T A L O M

játékszín

NÁNAY ISTVÁN
A rítus vonzásában (1)

SZÁNTÓ JUDIT
Ez még csak múzeum (6)

P. MÜLLER PÉTER
A „denaturált" forma (10)

KOVÁCS DEZSŐ
Sár és vér (14)

PÁLYI ANDRÁS
Közhely és varázslat (16)

ERDEI JÁNOS
Felemás (19)

METZ KATALIN
Héjanász a szalonban (23)

GÁBOR ISTVÁN
Előadások az Operettben (25)

színháztörténet

Nagy Adorján, a beszédpedagógus (29)

világszínház

FÖLDES **ANNA**
Kortárs klasszikusok és klasszikus kortársak (33)

REMETEI ANDREA
Sepsiszentgyörgyi évadok (39)

TATÁR ESZTER
Londoni mozaik (44)

fórum

KISS PÉNTEK JÓZSEF
A dráma életlehetőségei (47)

drámamelléklet

PAIZS TIBOR: Eszter avagy Az üldözöttek bosszúja

NÁNAY ISTVÁN

A rítus vonzásában

Nádas-bemutató Pécsett. és Nyíregyházán

A trilógiának tekinthető *Takarítás, Találkozás* és *Temetés* színre állítása komoly kihívás színészeknek, rendezőknek egyaránt. Az volt e darabok bemutatásakor *(Takarítás*- 1980, Győr, *Temetés*- 1982, Szkéné Színház, *Találkozás*- 1985, Pesti Színház), s az ma is, miután egy esztendő alatt ismét színre került mindhárom mű (még a múlt szezonban Egerben a *Takarítás,* amelyről a SZÍNHÁZ 1988/7. számában írtunk méltatást, s az idén Pécsett *a Találkozás,* Nyíregyházán a *Temetés).*

A színrevitel fő gondja: Nádas Péter darabjait nem lehet a naturalista-realista színjátszás beidegződéseivel megfejteni, márpedig a magyar színház hagyományosan és alapjaiig erre a színjátszásra épül. Túl kellene tehát lépni valamin, amin nagyon nehéz túllépni. Nem véletlen, hogy e drámák színre állításával olyan rendezők-színészek próbálkoztak, akik vagy alternatív színházi alkotók (Gaál Erzsébet, Székely B. Miklós, Vineze János), vagy nem is elsősorban szín-házi emberek (Elek Judit), vagy hivatásosként is affinitásuk van a másság iránt (Szikora János, Valló Péter).

Mi az, ami különleges és nehéz feladattá teszi a Nádas-darabok színpadi megfogalmazását? Nem elsődlegesen és csak az, hogy e műveknek nincs hagyományosan vett történetük, vagy a megismerést, a megfejtést szolgáló, lineárisan építkező cselekménymenetük, s önmagában az sem, hogy e művek alapjában véve rituális játékok. hogy az amúgy is zenei szerveződésű szöveg csak zenével (vagy annak hangsúlyos hiányával) alkot műegészet, továbbá hogy a szerző nemcsak a dialógusokat szerkeszti meg, hanem a cselekvéseket is kíméletlenül pontosan megszabja, és az egyre végletesebben absztrahált térben bonyolult időjátékot ír elő...

Ezek s egyéb nem kevésbé lényeges jellemzők *komplex jelenvalósága az* igazi nehézség. Nádas Péter ezt írja a színházról és saját drámáiról: „Engem a színházban az élő testek között kialakuló viszonyrendszer érdekel. A kép. A kép, de a szónak egyáltalán nem a képzőművészeti értelmében. Az élő test mozgó-képe érdekel. Ami a filmhez nem hasonlítható, mert nem sokszorosítható. Az élő emberi test érzékiségéből kialakuló képi érzet érdekel. Ami persze valamiféle történetet is kirajzol, s a történetből gondolat is préselődhet. Olyan szövegvázat igyekszem létrehozni tehát, amely megengedi, hogy a színész teste legyen domináns a színpadon, és ne a szöveg, a történet, a gondolat, a filozófia. Tulajdonképpen nagyon primitív dolog. Ha két ember beszélget, akkor gesztusaik, szemük fénye, testük hőmérséklete és szaga sokkal fontosabb annál, amit mondanak.

Ebből az következik, hogy ezek a drámák nem elsősorban az ok-okozati logika szabályait követik, e műveknek saját belső logikájuk van, amelyet leginkább a *meghatározatlan tárgyiasság* fogalmával jellemezhetünk (mint ahogy erre P. Müller Péter a SZÍNHÁZ 1988/7. számában felhívta a figyelmet). Ez a meghatározatlanság - vagy másképpen közelítve a jelenséghez -, elvontság, lebegtetés, bizonytalanság a szövegstruktúrában éppen úgy megjelenik, mint a szereplők viszonyaiban, e viszonyok áttűnésében, a szereplők belső világának és a külvilágnak az egymásba úsztatásában, a darabok időkezelésében.

Mindhárom darab váza egy nagyon pontosan megkonstruált fizikai cselekvéssor, amelynek megvan a maga reális ideje, ami egybeesik az előadás idejével. Ez az idő azonban felszabdalódik, a múltidézés dialógusai átszövik a reális cselekvést kísérő szövegeket. Zenei textus jön így létre, amelyet a csendek, a hosszú csendek, a nagyon hosszú csendek éppúgy strukturálnak, mint a gondolatkörök motívumként kezelt szóbeli megnyilatkozásai, illetve ezek áriákba, duettekbe, tercettekbe szervezése. Ellentétes irányú folyamatokat érzékelünk: a fizikai cselekvések időben való előrehaladását újra meg újra keresztezi a múltfaggatás, a múlttal való szembesülés egyre mélyebb rétegeket feltáró, a jelenből a múlt felé irányuló folyamata.

A múltfeltárás mindig közelmúltunk egy-egy sorsdöntő történelmi eseményének traumáját világítja meg: a *Takarítás*ban 1944-45, az ellenállás és az új rend születése, a Találkozásban az ötvenes évek törvénytelenségei, a *Temetés*-ben 1956 tragédiája, közelebbről az október 24-én, az idegen tankok ágyútüze közepette átélt tanácstalanság és döbbenet jelenik meg a két (a *Takarításban* megkettőzött személyiségként létező, te-hát négy) szereplő, a férfi és a nő kapcsolatában. Ennek a kapcsolatnak az alapja és lényege a sokféleképpen megnyilvánuló szexualitás, amely egyrészt egy megtisztulás-megtisztítás, másrészt egy titokátadás-átvétel rituálában csúcsosodik ki, s amely végül egyes szereplők valós vagy képletes megsemmisüléséhez vezet.

Az egyes darabokon belül éppen úgy, mint a trilógiában, rendkívül tudatos és következetes írói gondolkodásmód érvényesül a díszlet és a tér meghatározásától a zeneiség beépítéséig, a férfi szereplők kormeghatározásától az egy korszakot sűrítetten jellemző történelmi események kiválasztásáig, a cselekvések és az elbeszélések összhangjának megteremtésétől a drámai műfaj fokozatos ellehetetlenülésének bemutatásáig.

A tudatosság és követ kezetesség eredménye: a drámák - külön-külön és trilógiában - mindenekelőtt írói-gondolati s nem annyira színházi szempontokból kitűnő konstrukciók. Nádas számára - az idézett nyilatkozata szerint - a színházban a leglényegesebb: két ember a tér-ben, s valóban, mindent megtesz azért, hogy két emberét jól funkcionáltassa a darabról darabra redukáltabb térben. De nem hagyja, hogy az ezeknek alakot adó színészek a maguk pszichikumából adódó s ebből következően némileg eset-leges reakciói uralkodjanak a térben; minden részletében megszabja mozgásformájukat, cselekvési lehetőségüket. A darabok mint kötött partitúrák azonban csak egy ember - még ha az, lévén a szerző, a legautentikusabb is - racionális előadását képezik le. Igy a mindenkori színre vivők állandóan szembekerülnek azzal a dilemmával, hogy az író elképzeléseihez betűhíven ragaszkodva képezzék le a darabot színpadi művé, avagy a drámák színházi újraalkotására vállalkozzanak.

A pécsi és a nyíregyházi rendezők döntöttek: Vincze János a lehetőségekhez képest hű maradt a Nádas-partitúrához, Gaál Erzsébet alkotó módon újragondol-ta a Nádas-drámát.

Találkozás

A Találkozás a trilógia középső darabjának tekinthető. Két szereplője: Mária és a Fiatalember. A darab külső cselekménye: az előkelő családból származó idős Mária egy kicsiny, szegényesen berendezett szobában él és vár. Előkészít egy pohár vörösbort, mérget kever bele, kávét főz. Megjelenik egy fiatalember, aki nem ismeri apját, s annak sorsát akarja megtudni Máriától. A nő éppen a Fiatalembert várta, neki készítette a kávét. A darab során az asszony elmondja az élettörténetét, amely bizonyos pontokon találkozott a Fiatalember apjáéval, aki az ötvenes években ügyész volt. Máriát ebben az időszakban többször elfogták, vallatták, megverték, és több évre lecsukták. A két rabság közötti, szabadlábon töltött átmeneti időben ismerkedtek meg

egymással: egy platánfákkal teleültetett téren, munkába menet és onnan jövet rendszeresen szembetalálkoztak. E szótlan napi szertartásból szerelem szüle-tett, s egy napon egymáséi is lettek. Együttlétüknek a nő újabb letartóztatása vetett véget. A sors szeszélye folytán a férfinak kellett volna Mária ügyében a vádat képviselnie, de ő ezt a feladatot nem vállalta. Ennek ellenére kapcsolatuk az asszony szabadulása után sem állt helyre, bár ismét naponként látták egy-mást a téren. A férfi a helyzetet - Mária néma bosszúját, vagy azt a politikai atmoszférát, amely antihumánus tettekre és magatartásra kényszerítette, vagy mindkettőt, nem tudni - nem bírja elviselni: az asszony szeme láttára főbe lövi magát. Ez az összefüggő sztori nem folyamatában bomlik ki, hanem mozaikok-ként elhangzó töredékekből lehet össze-rakni.

A Fiatalemberben a kíváncsiság, az igazság megismerésének vágya és az apák nemzedékének igazságától való menekülés küzd egymással. S ahogy feltárul előtte apja és Mária sorsa, kezdeti vadsága apátiába fordul. Ebben az állapotában Mária a fiút levetőzteti, lemossa a testét, letörli, és az ágyába fekteti. Az időközben összetört pohár helyett újat vesz elő, ismét bort tölt bele, a borba mérget szór, az italt megissza, és távozik. A fiú kezében ott maradnak az összetört pohár szilánkjai.

A dráma epikus „története" mögött ri tuális tragédia zajlik. A Fiatalember - egy egész korosztály - gyökértelen, nélkülözi az apát (konkrétan és átvitt értelemben) és azt a múltat, amelyhez kötődni lehet, amelyből saját életet lehet kialakítani. Mária viszont csak a múltjában él, őt már csak az emlékei tartották életben. Drámai szükségszerűség kettejük találkozása, az, hogy Mária átadja a múltról való tudását ennek a huszonöt éves fiatalembernek. De nem kettejük között alakul ki a tragédia, a tragikus vétséget a harmadik szereplő, a Fiatal-ember apja követi el: Máriával szemben is, a fiával szemben is. A fiú megszólalásig hasonlít az apjára, ugyanakkor egy olyan szépségű lány a szeretője, amilyen Mária volt húsz évvel ezelőtt, a szerelem idejében. Ettől kettejük kapcsolata több-értelmű, Mária gyónása nemcsak a fiú-nak, de közvetve a régi szerelmesnek is szól, s a fiú sem csupán az idős nőt, a majdnem anyját látja Máriában. A múlt és a jelen összekeveredik.

Mint ahogy a helyszínek is összemosódnak. Az a kis szoba, amelyben a ta- lálkozás lezajlik, ugyanolyan, mint amilyen az volt, amelyben Mária és a Fiatalember apja egymáséi lettek, s a darab egyik különösen hangsúlyos pillanatában az is elhangzik: „Ugyanabban a házban vagyunk" - mármint abban, amelyben a vallatás, a kínzás történt. -

A darab, a két szereplő és kapcsolata tágabb értelmezést is hordoz magában. Nádas írásait' át- meg átszövik a katolikus és a zsidó mitológiai motívumok; ebben az esetben konkrét és következetes bibliai utalásrendszer gazdagítja a mű jelentéskörét. A drámának ezt a rétegét Duró Győző így foglalja össze: „a Fiatalember apjában az Atya személye sejlik föl. Mária már a puszta neve folytán is a Szűz-anyára asszociáltat. Dühös kifakadása - »Egy nagy faszú angyal volt a maga kedves édesapja« - ironikusan a Visitatio Dominira utal. A darab kezdetén Mária hetedik mondata- »Itta fiú«-úgy nevezi meg a Fiatalembert, ahogy Jézust szokás a Szentháromság tagjaként emlegetni. A Fiatalember lemosása gyönyörű pietá-jelenetnek is felfogható, ágyba fektetése a sírba tételre is emlékeztethet. Búcsúzóul Mária a Fiatalember tenyerébe tölti a széttört pohár üvegcserepeit. A darab közepén ő maga magyarázza el, hogyan kell ezekkel a szilánkokkal öngyilkosságot elkövetni. Ha a Fiatalember a kezét ökölbe szorítja, máris Jézus tenyérsebeit viseli. Végül Mária távozása a piros ajtón át a végtelen hófehér tájba -önkéntelenül is Szűz Mária mennybemenetelét idézi föl." (Hiánydramaturgia, Népművelési Propaganda Iroda, 1982.)

Nádas Péter-Vidovszky László: Találkozás (pécsi Nemzeti Színház). Fiatalember: Puskás Tamás és Mária: Sebők Klára

A dráma leglényegesebb formai sajátossága: az írói szöveg a műnek csupán az egyik fele, a másik Vidovszky László zenéje. Ez a zene nem kíséret, nem betét, hanem a darab szerves része; a szöveg meghatározott pontjain megszólaló akkordok, effektusok erősítik, kiegészítik, ellenpontozzák a textusban foglalt gondolatot (mint ahogy ezt Wilheim András a SZÍNHÁZ 1985/7. számában elemez-te). Ez a zene a szövegmondás csendjeivel, a mozdulatok ritmizálásával, dinamizmusával együtt a mű akusztikus teljességét szolgálja, ugyanakkor szigorú időbeli keretet jelent. Vidovszky zenéje nem rövidíthető, a hangoknak adott pillanatban kell felhangzaniok, e pillanat-nak egybe kell esnie a megfelelő szöveghelyzettel, a hangoknak a szöveggel összhangban lévő kifutása, lecsengése van. Azaz a zene strukturálja a szöveget, de nem mechanikusan, hanem úgy. mintha a két alkotóelem együtt lélegezne. Mindez rendkívüli feladatokat ró a rendezőre s a színészekre.

Vincze Jánost tehát kötötte a zenei-írói partitúra, így nem is tehetett mást, mint hogy a lehető legpontosabban" követte a szövegkönyvet. Werner József pontosan leképezte Nádas díszletelőírását: parányi szoba, fehér falak, baloldalt fehér ágy, fehér éjjeliszekrény, fölöttük sötétbarna kereszt, jobb oldalon ezüstözött vaskályha, rajta kávéfőző, a kályha és a jobb oldali fal között kifeszített zsinóron nagy fehér törülköző, elöl fehér lavór, benne kanna, a tér közepén egy fehér szék, a hátsó falon piros ajtó, mögötte valószínűtlen mélységű fehér hát-tér. A ruhák is az előírtak: Mária egyszerű fekete estélyi ruhában, a Fiatalember mai utcai szerelésben van.

Hallatlanul precíz az előadás, alig van benne esetlegesség, ugyanakkor mégsem válik a produkció kiszámítottan hideggé. Talán a legnehezebb feladat lehetett - ami aztán a legjelentősebb rendezői eredmény lett - a zene és a szöveg összhangjának megteremtése.

Az ütőhangszeres, a hegedűs és a hárfás rendkívüli beleérző képességgel, a színészekre figyelve, velük együtt élve-lélegezve játszik; érzékenységük, vitathatatlan profizmusuk a színészekkel egyenrangú alkotókká tette a zenészeket: Balogh Jenőt, Odor Veronikát és V. Pachmayer Ilonát. A rendező el tudta érni, hogy többnyire nem a zenészeknek kell a színészek kiszámíthatatlan akciói-hoz, reakcióihoz igazodniuk; a színészi szólamokat eleve úgy komponálták meg, hogy a prózai és a zenei hangsúlyok a kottának megfelelően, de a természetesség érzetét keltve találkozzanak. Ez tenden

Sebők Klára és Puskás Tamás a Találkozásban

ciájában és nagy vonalakban sikerült is, itt-ott azonban csak az együttes megszólaltatásra való törekvés érződik, a színész arra ügyel, hogy a megfelelő szó vagy mondat és a zenei frázis egybeessen, s ilyenkor kevesebb figyelmet tud fordítani a mondatok érzelmi-gondolati lényegére.

Egyébként a darab a színészeket különlegesen nehéz feladat elé állítja, s a követelményeknek Sebők Klára is, Puskás Tamás is lényegében megfelel. A darab szövegének túlnyomó része Máriáé, így nagy részben az e szerepet játszó színésznőn múlik a dráma érzelmi hullámzásának, ritmikai és dinamikai felépítésének megoldása, illetve a próza és a zene közötti összhang megteremtése és fenntartása. Sebők Klára gyönyörűen beszél, és szövegmondása ezúttal csak ritkán válik öncélú deklamálássá. Nagyon pontosak, ugyanakkor nem mechanikusak, hanem tartalommal telítettek a színészi akciói. Ahogy az összetört pohár cserepeit összeszedi, hosszú monológja közben a tenyerében tartja, majd a székre helyezi, felfokozott feszültséget teremt, s igazzá teszi azt a súlyos mondatot, amelyet az öngyilkosságról mond; s ennek köszönhetően is válik oly hangsúlyossá a befejező gesztus, amikor Mária a cserepeket a fiú tenyerébe helyezi át. Sebők játékában nagyon szép, egyszerre erotikus és szakrális tartalmú a Fiatalember levetkőztetése, lemosása, letörlése és ágyba fektetése. A színésznő - kora, megjelenése alapján -nem idős asszonyt, hanem középkorú nőt jelenít meg, ez izgalmassá, átélhetővé teszi a Fiatalember és Mária megkettőzött kapcsolatrendszerét.

A Fiatalember Máriáénál passzívabb szerep, jóval kevesebb szövege van, ugyanakkor egyenrangú partnerré kell válnia, hisz az ő kíváncsisága indítja cl a történetet, az ő megingásai, illetve a nőnek nyújtott segítő gesztusai lendítik előre az asszony emlékidézését. Puskás Ta-más érzékeny játszótársnak bizonyul. Alkata jól illik a figurához, megjelenésében fiú is, férfi is. Ezt a kettősséget a színész játékában is igyekszik érzékeltetni, hol az egyik, hol a másik lényege erősödik fel. Indulatkitörései hitelesek, állathangutánzó, ősi primitív ösztönmegnyilvánulása bravúros, anélkül hogy szólószámmá válna. Elesettsége megható. Különösen szép, ahogy birtokba veszi a szobát, ahogy fel-alá sétálva, rohangálva szinte a tárgyakkal, a falakkal egyesülve ismerkedik. Ugyanakkor az egyre inkább kiteljesedő igazság előli menekülése, a riadalom, a védekezés fizikai cselekvésekben való megnyilvánulásai, a hirtelen felállások és leülések, a motorikus mozgások, a kúszás-mászás, a hempergőzés - ha szerzői instrukció is - hiteltelen feladatmegoldás marad.

Az előadás - eredményeivel és megoldatlanságaival együtt - biztató lépés a Találkozásnak a szerző elképzelései szerinti komplex megvalósítása felé.

Persze felmerül a kérdés: valóban ez az egyetlen és autentikus megszólaltatása ennek a műnek? Erre csak egy „tiszteletlenebb" rendezői megközelítés adhat majd egyszer választ. Olyan, amilyen Gaál Erzsébeté a *Temetés* esetében.

Temetés

A trilógia záródarabja. A benne megjelenített 1956-os szerdai nap a trilógiában feldolgozott történelmi-politikai korszak zárópontja. S egy adott-megszokott drámairói-színházi alkotói módszer csődjének végállapota.

A darab szereplői színészek, a színhely egy régimódi színház teljesen nyitott, hófehér falú színpada, amelynek lefedett zenekari árkán jobb és bal oldalon egy-egy szintén fehér színű deszkakoporsó van. A Színész és a Színésznő karateruhához vagy a fehér bohócok jelmezéhez hasonló öltözékben belép a számukra ismerős, ám most távolról sem biztonságot sugalló térbe. Feladatuk van, egy furcsa előadást kellene tartaniuk, egy szertartást celebrálniuk. Az előadásban azonban nincs megírt szöveg, nincs szerzői és rendezői instrukció, nincs kellék és díszlet, semmi sincs, ami eligazítást vagy segítséget jelentene a színészeknek. Egyetlen instrukció van: a két koporsó, amelyben alteregóbábjuk fekszik, azaz kezdettől fogva saját halálukkal kerülnek szembe. S egyetlen lehetőségük van: önmagukból, saját életükből, emlékeikből, fizikumukból kell és lehet építkezniük-létezniük, s az így nyert energiákat mozgósítva kell eljuttatni magukat a színészek, a színészet s értelemszerűen a színház haláláig. Menekülnének a feladat elől. Nem lévén semmiféle kapaszkodójuk az „olyan, mintha" típusú, életutánzó színházi előadáshoz, mesterségbeli tudásuk elemeit idézik fel: tréningeznek, hangképző és artikulációs gyakorlatokat végeznek, bemelegítő és fizikai feladatokat hajtanak végre, kifulladásig futnak körbe a színpadon, helyzetgyakorlatokkal próbálkoznak. Hosszú csendek szakítják meg a fizikai cselekvéseket, az erőgyűjtés, a bizonytalanság, a kétségbeesett kiútkeresés csendjei. De a feladat elvégzése egyre sürgetőbb!

Kikerülhetetlen, hogy testi kondíciójuk megalapozása után érzelmi valójukat is bekapcsolják a játékba. Személyes élményeiket idézik fel. A Színésznő élete legnagyobb szerelméről, a Színész életének sorsdöntő napjáról vall. A vallomások a partnernek szólnak, de ők egyértelműen elutasítják, hogy a másikuk életében valódi szerepet játszottak volna. Ezúttal is érvényesül a többi darabra szintén jellemző lebegtetés, bizonytalanság, a szerepek felcserélődése, összemosódása, a figurakettőzés.

A Színésznő érzelmileg, a Színész tudatosan közelít a kikerülhetetlen feladathoz. A Színész történetében az 1956. október 24-i csend, amely a lövések szüneteiben minden zugból áradt, egyértelműen asszociál a halálra, amely szót azonban az egész darab folyamán egyszer sem mondják ki (mint ahogy ezt Duró Győző idézett munkájában találóan kimutatja).

A fizikai és pszichikai felkészülés után végül is eljutnak egy közös „produkcióig": zene nélkül keringőzni kezdenek, s közben felidézik annak a színházformának minden jellegzetességét, amely eddig életük értelmét adta. Danse macabre ez, amelynek végén a Színész elküldi a Színésznőt, a tettet egyedül hajtja végre: kiemeli a két bábut a koporsókból, középre viszi őket, egyenként beköti a szemüket a Színésznő piros muszlinsáljával, és késével nagyon gyorsan kétszer, illetve háromszor mellbe szúrja őket. A két hangsúlyos kelléket - amelyek egyéb-ként a két szereplő közötti jelenetekben is nyomatékosan és az eseményeket előrevetítve „játszottak" - a színpad elejére helyezi, a két bábut megpróbálja felállítani, s miután ez többször nem sikerül, a jobb oldali koporsóba gyömöszöli őket, végül elbúcsúzik a színpadtól, belefekszik a bal oldali koporsóba, és magára húzza a koporsó fedelét. Ezzel befejező dött a gyilkosság és a temetés rítusa. A művész színészre és színésznőre bontott racionális és emocionális énje közül a racionális hajtotta végre a művészet e formája feletti ítéletet, de az emocionális fél nevében is. A Színész rituális halálával a színház is meghalt. Bár a Színésznő még él. Van még remény? Lehet még színházat csinálni? Vagy csak egyfajta színház múlt ki? Ki-ki döntse el magában.

Nádas ebben a darabjában „túllép egy adott földrajzi tér és egy adott történelmi idő problematikáján, és a modern művészet egyik alapkérdéséhez közelít, a »történet visszavonásához« mint egzisztenciális és filozófiai problémához. A történet ugyanis - melynek mindig van eleje, közepe, vége, feltételezve, hogy a létezés, tehát a világ körvonalazható - megérthető és megmagyarázható. A történet az a lehetőség, melyben az ember létezhet és megvalósulhat. Az ember, akinek története van, annak élete van, múltja van, és körvonalazható arca van. Nélküle nincs létezés. Ilyen értelemben a lét feltétele a történet mint állapot. A történetnélküliség nagy bizonytalansága pedig a létezés bizonytalanságát sugallja. A *Takarításban* és a *Találkozásban* még volt történet. De a konfliktus már ott is abból adódott, hogy *az átadott* történet nem egyenértékű *a megélt* történettel. A Temetésben már semmiféle törtéhet nincs.-Csak hiány. És e hiányból fakad félelem." (Radnóti Zsuzsa: Cselekvés- nosztalgia. In: Hiánydramaturria.

A darab műfaja „komédia szünet nélkül"; a szerző további műfaji instrukció ja: „balett zene nélkül". Mindkét meghatározást komolyan vette Gaál Erzsébet. Az előadás koreográfiája tökéletesen megfelelt a nádasi elképzeléseknek, s a lényegéből fakadóan tragikus drámai alaphelyzetben megtalálta a csehovi értelemben vett komédia lehetőségét.

Gaál az egyedüli lehetséges rendezői alapállásból kiindulva rendkívül kritikusan olvasta a darabot, s - a szerző tudtával - egyes helyeken tömörített, másutt belső szerkezeti átalakításokat végzett. A leglényegesebb változtatás: Gaál némileg másként értelmezte a Színésznő figuráját, szerepét, mint Nádas. A rendező nem menti fel a végső tett következményei alól a nőt, úgy találja, hogy ha kezdetben közös feladat a rituális gyilkosság-öngyilkosság végrehajtása, akkor következetesen kettejüknek - tehát a Színésznőnek is - kell végigcsinálniuk a szertartást. ˜A Színésznő ilyen értelmű funkcióváltozása más következmények-kel is jár. A darab közepéig inkább a Színész kezdeményezi az újabb és újabb cselekvéseket-pótcselekvéseket, attól

kezdve viszont - Gaál olvasatában - egy-re inkább a Színésznő az, aki irányít. Kétségtelen, hogy a szöveg így is értelmezhető, s ha a Színésznő a rituális tett előtt nem távozik a színről, akkor logikusan csak így értelmezhető.

Magát a szertartást is kissé másként valósíttatja meg a rendező, mint ahogy azt az író leírta. A férfi nagy vallomása után a két ember bensőséges, mély egy-másra találásának pillanata születik meg, de ez a pillanat egyben a végső elhatározás és a búcsú pillanata is. Ebből a pillanatból kilépve a két szereplő a koporsók-hoz megy, kiveszi a maga bábuját, közép-re viszi és felállítja. A bábuk egymásnak háttal állnak;"-Vélük szemben a színészek. Végtelenül lassan a bábuk karját beállítják egy keringőző férfi, illetve nő pózába, megfogják-felemelik bábuikat, s velük kezdenek keringőzni. Hosszan és szótlanul tart a tánc. Majd hirtelen megállnak, a bábukat egymás felé fordítják, és keringőpózban középre helyezik. A Színésznő a színpad elejére dobja vörös muszlin-kendőjét, amelyet a színpadra szögez a Színész elhajított rugós kése. Megszületik a gyilkosság-öngyilkosság metaforája. A két ember bemászik a koporsókba, magára húzza a koporsófedelet, s felváltva, kántáló hangon sorolják azokat az előadás-jellemzőket, amelyek eredetileg a keringő alatt hangzanának el, s amelyek egyértelműen a „halott színház" attributumai. A táncospár megmerevedett, a régi színházat jelképező szobra, a késsel átszúrt vörös kendő és a koporsók látványa, valamint a koporsókból hangzó szöveg egyszerre komikus és tragikus hatást vált ki.

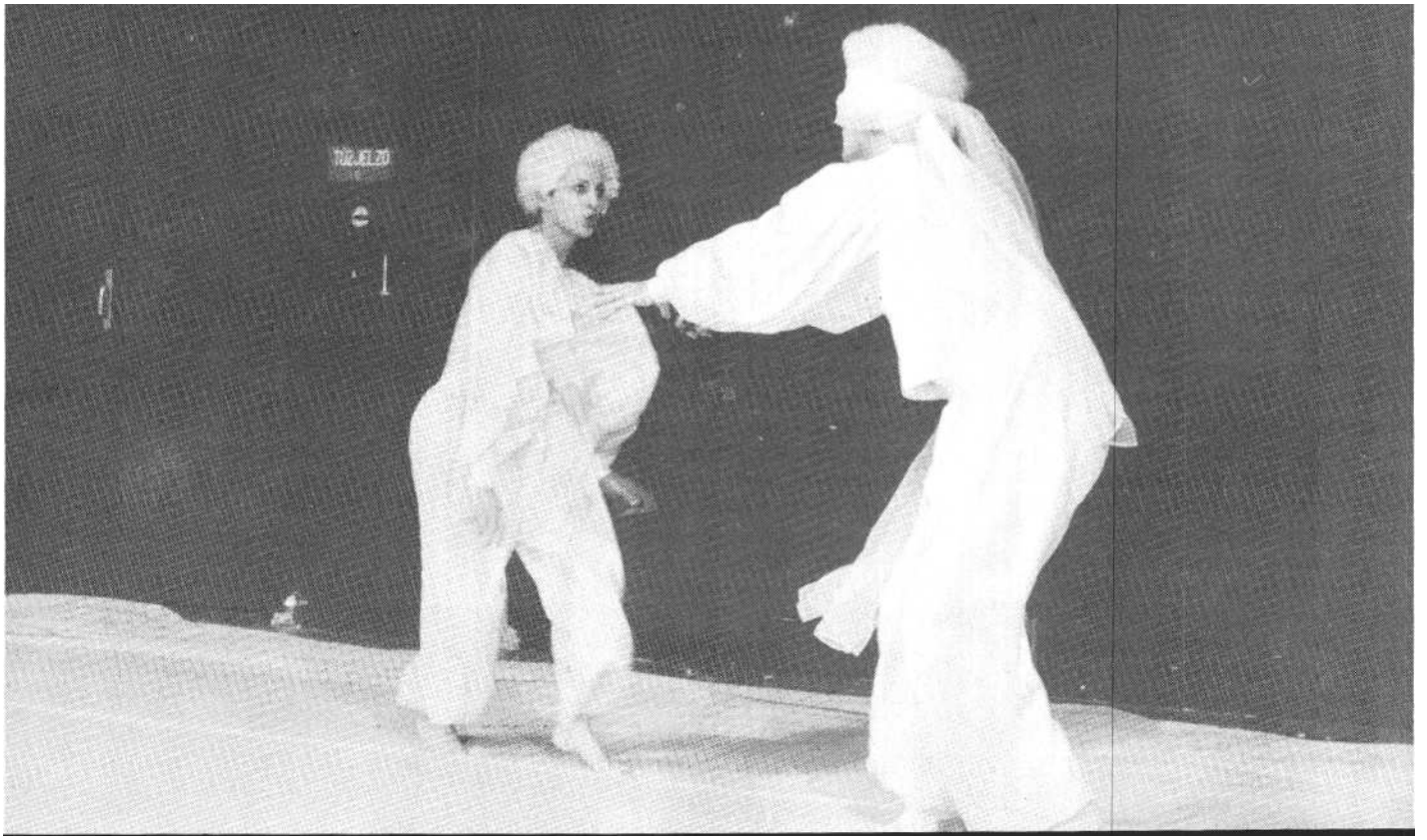
Roppant nehéz színészi feladat a két figura megtestesítése. Hiszen ezúttal nem egy-egy szerep alakítása a feladat, hanem egy a megszokottól és elvárttól merőben különböző színpadi létezésmód megteremtése s egy olyan gondolattal való legalább részbeni azonosulás, amely tulajdonképpen eddigi művészi létüket kérdőjelezi meg. Azt a színházmodellt és gyakorlatot kellene meghaladniuk, eltemetniük, amelyben élnek, dolgoznak és sikert aratnak. Önmaguk ellen kellene cselekedniük egy olyan színházi struktúrában, amelyben hétfőn temetik azt a színházideált, amelynek szabályai szerint a hét többi napján játszanak, s a konvenciók alapján nem is rosszul.

Gaál Erzsébet rendezésében a hagyományos szerepjátékra épülő és a színészek saját életéből táplálkozó, a kímélet-len önfeltárulkozáson és intenzív jelenléten alapuló színházi alkotómódszer konfrontálódik. S ennek az ellentéteket fel-táró játékstílusnak kell megfelelniük a színészeknek: Földi Lászlónak és Varjú Olgának. Dicséretükre legyen mondva: képesek feloldani a kétféle színházi munkamódszer és gondolkodásmód közötti feszültséget.

Nyilvánvaló, hogy a Gaál Erzsébet által megkövetelt játék-, illetve létezésmódhoz más színészi, szakmai kondíció, felkészülés, konkrét előadásra való ráhangolódás szükséges, mint a színház egyéb előadásainál. Ez a „technika", bár láthatóan jelen van a két színész munkájában, távolról sem tekinthető automatizmusnak. Ebből következik, hogy az előadások a kötött koreográfián belül a diszponáltság függvényében némileg ingadozó intenzitásúak és hitelűek. Egyfelől csodálatosan szép epizódok születnek - a Színésznő monológja előtt kettejük megrendülése a színpad szélén, a két monológ, az egymásra találás, a tánc, a befejezés - tehát lényegében az íróilag, színészileg erősebb második rész -, másfelől meglehetősen bizonytalanul sikerülnek az olyan szituációk, amelyekhez ténylegesen nincs más segítségük, mint a maguk érzéseinek felvállalása és kivetítése. Például a színpad birtokbavétele - amely egyszerre az ismert részletek számbavétele s búcsúzás - nemigen telítődik tartalommal, megmarad egy íróirendezői feladat korrekt végrehajtásának. Ennél sokkal súlyosabb - s a *Temetésen* túlmutató, a Nádas-trilógia egészé-re, sőt a színjátszás hitelességére vonatkozó probléma a csendek megjelenítésének, megélésének a kérdése.

A Temetés kezdetére az író olyan hosszú csendet ír elő, amelynek tartama a közönség tűrőképességét meghaladja. A darabot a különböző hosszúságú csen-

Nádas Péter: Temetés (Nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház). Varjú Olga (Színésznő) és Földi László (Színész)



Földi László és Varjú Olga a Temetésben (Csutkai Csaba felvételei)

dek tagolják. Ha ezek a csendek csak szótlanságot, szövegnélküliséget jelentenek, akkor ez merő formaság, s mint ilyen, elviselhetetlen és modoros színházi eszköz. Ha viszont a csendek valaminek a kezdetét, másvalaminek a lecsengését, érzelmek, indulatok akkumulálódását sűrítik magukba, azaz történik valami a csendben, akkor egyszeriben tartalmas, kifejező és súlyos hatáselemmé válik a szótlanság, a mozdulatlanság, s beszédes és aktív lesz a csend. A nyíregyházi előadáson hol megszületik ez a beszédes és aktív csend, hol nem. Ennek függvényében változik az egész előadás lüktetése és igazsága is.

Földi László és Varjú Olga kitűnő alkotótársa a rendezőnek. Alázatosság, akaraterő, őszinteségre törekvés, magas fokú technikai felkészültség, bravúros színészi megoldások (a hangképző gyakorlatok például) és nagy játékintenzitás jellemzi mindkettejük munkáját. Tökéletes összhang uralkodik köztük, van, amikor Földi, van, amikor Varjú Olga teremt bensőségesebb, erősebb pillanatokat, de nem egymás ellen, hanem egymásért, a produkcióért játszanak, élnek a csupasz színpadon. Közös játékukból kiérezni: számukra ez a szerep nem egy szokványos feladat a többi közül, színészetük, színházlátásuk szempontjából - akár bevallják ezt most maguknak, akár nem - kivételes jelentőségű esemény ez a bemutató.

Többször hangsúlyoztam: nem könnyű dolog a Nádas-darabokat megfejteni, színpadra állítani, s nem könnyű szerepeit eljátszani. De nincs könnyű helyzetben a néző sem, akinek egyetlen előadás alapján kellene elvégeznie azt az elemző-analizáló-újrateremtő munkát, amelyet a színház hosszú ideig tartó próbák során tesz meg. Nehéz elviselni a szokatlan formát, a zene és a szöveg különleges kapcsolatát, a csendeket, a zenei szerve ződésű textust, nehéz megbirkózni a darabok rendhagyó időkezeléséből adódó történet-összerakás-megfejtés feladatával: De Pécsett is, Nyíregyházán is lényegében jól vizsgázott a közönség. Nem mintha nem lettek volna olyanok, akiket a szokatlanság felháborított, nevetésre ingerek, zavarba hozott, sőt akik előadás közben el is távoztak, de a nézők többsége jól fogadta a darabok-előadások kihívását, s nemcsak udvariasságból, jólneveltségből ülte végig a szünet nélküli kétórás produkciókat, hanem ténylegesen partnerré vált az alkotókkal való együtt gondolkodásban.

Mindazonáltal távolról sem állíthatjuk azt, hogy a Nádas-drámák színpadi életre keltése megoldott lenne. Nem hiszem, hogy e művek színházaink állandó repertoárdarabjai lesznek, de meggyőződésem, hogy mindazok, akik e változó korban a színház új szerepét kutatják, a színház új esztétikai lényegét keresik, formavilágának megújításáért kísérleteznek, ismételten szembekerülnek a trilógia által támasztott művészi kihívással. E három mű irodalomesztétikai megméretése többé-kevésbé megtörtént, a színházira csupán ígéretes és kevésbé ígéretes kísérletek történtek.

A pécsi *Találkozás* és a nyíregyházi *Temetés* az ígéretesek közé sorolható.

Nádas Péter: Találkozás (pécsi Nemzeti Színház és Harmadik Színház)

Díszlet- és jelmeztervező: Werner József. *Munkatársak:* Rósa Rita, Musehberger Ágnes, Weber Kristóf. *Rendezte:* Vincze János.

Szereplők: Sebők Klára, Puskás Tamás m. *v.*, valamint V. Pachmayer Ilona, Balogh Jenő, Odor Veronika.

Nádas Péter: Temetés (nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház)

Díszlet- és jelmeztervező: Horgas Péter m. *v. A rendező munkatársa:* Gyenge Katalin. *Rendezte:* Gaál Erzsébet.

Szereplők: Földi László, Varjú Olga.

SZÁNTÓ JUDIT

Ez még csak múzeum

Magyarországi Beaumarchais-bemutató Miskolcon

Alighanem a Figaro-Almaviva-mítosz jó ismerői közül sem sokan tudták, hogy tizenhét évvel *A sevillai borbély* és nyolccal *a Figaro házassága* után, 1792-ben az akkor hatvanéves Beaumarchais trilógiává kerekítette a két folytatást A *bűnös anya avagy A másik Tartuffe* című drámával. O maga ugyan azt állítja, hogy a terv régóta foglalkoztatta, sőt „Két spanyol komédiámat csak azért írtam, hogy ezt előkészítsem", ez azonban valószínűleg csak utólagos igazolása egy olyan műnek, melyet - mint ez az 1797-ből kelt mentegetőzés tanúsítja - maga sem érzett hibátlannak; hihetőleg inkább a bestseller-írók ősi kísértése fogta el: folytatni, ami egyszer - sőt kétszer! - oly fényesen bevált. Es motiválhatta valami mélyebb, talán nem is egészen tudatos indíték is. Mint ahogy a két „spanyol komédia" a fiatalember, majd az érett férfi, a közeli diadalát érző hetyke polgár túlhabzó optimizmusát fejezte ki, most, ugyanazokon a hősökön át, a csalódott, bizonytalansággal eltelt, a negyedik rend fenyegetésétől rettegő öregedő ember életérzésének kívánt hangot adni.

A bűnös anya nem jó darab, de nem is érdektelen; és a színpadon határozottan érdekessé válhat.

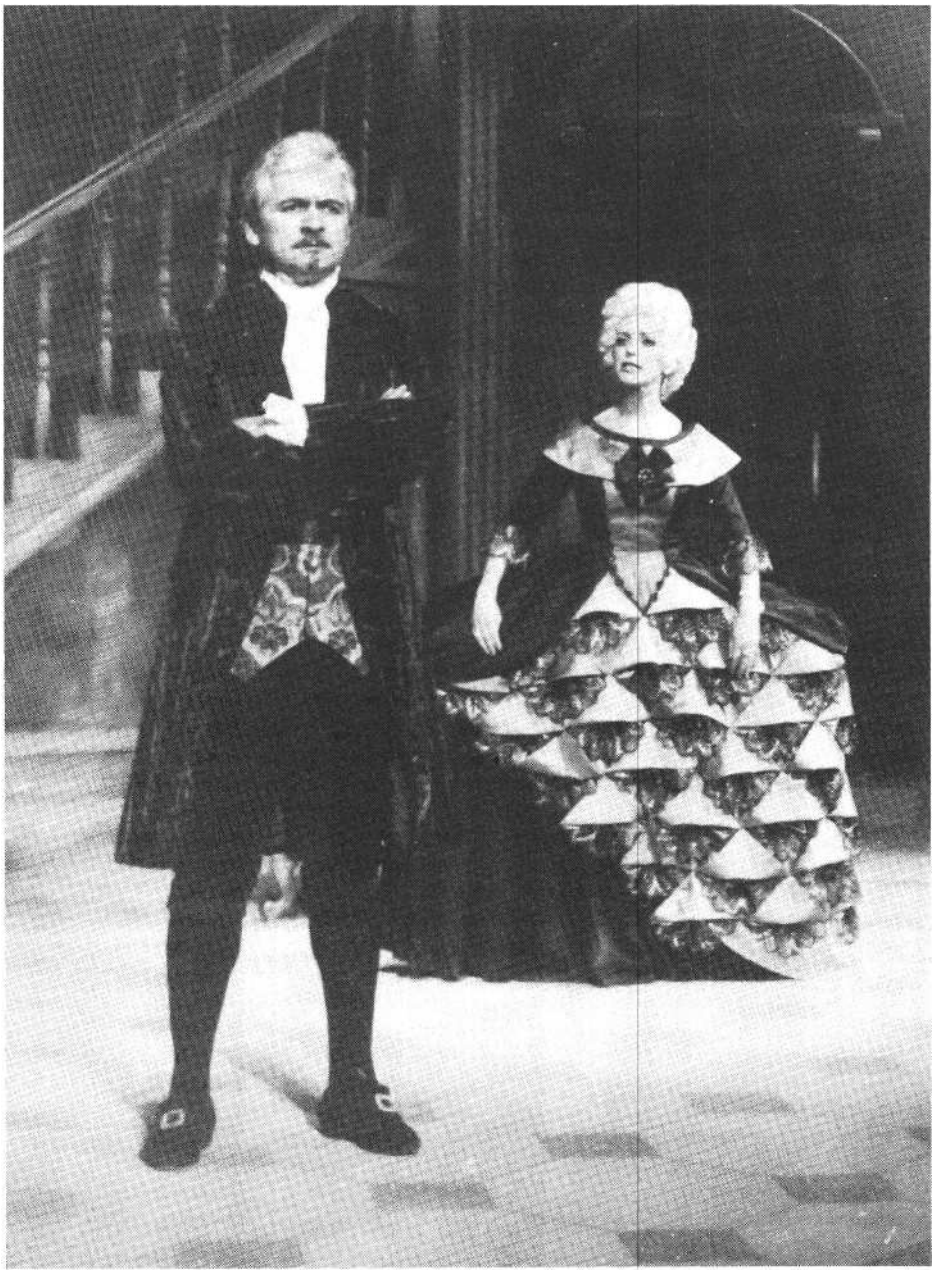
Beaumarchais a maga módján előkészített 'egy forradalmat, mely kitörvén, hamarosan túlfutott rajta - és ez, mint megannyi kortársi életdrámából tudjuk, sokkal tragikusabb szituáció, mint ami-kor közömbös vagy épp eleve ellenséges-re hangolt emberek élnék meg az egy-másra torlódó változásokat. Nem sokkal az igen ügyetlenül időzített bemutató után (egy héttel korábban ostromolta meg a jakobinusok vezette tömeg a Tuileriákat, s aznap ment híre a forradalmi hadsereg észak-franciaországi vereségé-nek) Beaumarchais hivatalos kiküldetés-ben távozik az országból, ám a hatalom rövidesen disszidenssé (pardon: emigránssá) nyilvánítja, s bár ő siránkozik a tévedésen, alighanem életét köszönheti neki. Négy év múlva, 1796-ban tér vissza, amikor már bízvást szidhatja a terrort, majd udvarolhat Napóleonnak. Minden oka megvolt tehát, hogy A *bűnös anyá*ban ne csak az Almaviva családnak egy lelkiismeretlen szélhámossal való, majdnem végzetes összeütközését dolgozza

fel, hanem, az események hátterében, saját fenyegetettségét, kiábrándultságát is.

Meg kell adni: író módjára teszi, közvetetten, rafináltan, rá nem bizonyíthatóan. Például mindjárt azzal, hogy Figaróját, hajdani forradalmas gondolatainak szócsövét feleségével együtt nemcsak távol tartja az új hazájukban zajló változások elfogadásától, netán helyeslésétől, de azok egyértelmű bírálóivá teszi őket, akik már csak egyértelműen gazdáikkal szolidárisak, csakis velük hajlandók azonosulni. A franciaországi változások kizárólag az intrikus Bergasse-nak kedveznek. S ha a mintakép Moliére-hős, Tartuffe kora társadalmának legsötétebb, legreakciósabb erőit képviselte, utóda, Bergasse azokhoz áll közel, akiktől Beaumarchais a legjobban retteg - azokhoz, akik benne is egyfajta Almavivát látnak. Igaz, nyíltan ezt majd csak Victor Hugo mondja ki, aki - a fordító Forgách András idézete szerint - Bergasse-t „a terror groteszk lenyomatának" nevezi, de a helyzetből világos: nem véletlenül hozta épp Franciaországba (melyhez, ír létére, igazán kevés köze volna) az áldozatul kiszemelt spanyol fő-úri családot. Az intrika ugyanis szigorúan privát síkon marad, akárcsak Moliére-nél: a sötét társadalmi erők küldötte itt is, ott is beéri (beérné) egy család tönkretételével, holott máglyákat is gyújthatna, illetve a guillotine-nak adhatna munkát - de hát a direkt politikai drámát még nem találták ki. És mégis elég világos a helyzetnek mind hasonlósága, mind különbözősége. Az Orgon család megmenekülése is elég csodálatos, de azért nem csoda-szerű: Tartuffe, ha van is társadalmi bázisa, mégsem a király meghosszabbított keze. Beaumarchais azonban mégsem állíthatta, mondjuk, Dantont a mindent meg-bocsátó és elsimító Napkirály helyébe; Almaviváékon valóban csak a csodák láncolata segít.

Érdekes, hogy Forgách András, aki különben oly eleven, érzékletes színpadi nyelven magyarított, épp e vonatkozások mellett siklik el. Hiszen már a II. jelenetben egyértelműen kimondja Figaro: „Milyen ügyesen rángatta őket ez a ravasz cselszövő a tunya Spanyolországból *ebbe az országba, ahol minden fenekestül felfordult*, mert azt remélte, hogy *itt* jobban kihasználhatja a családi otthon viszályát..." (Kiemelések mindvégig tőlem - Sz. J.) Forgáchnál a mondat értelme teljesen privát síkra csúszik: „És miután ez a minden hájjal megkent gazember az álmos Spanyolországból idecsalogatta őket, *fenekestül felforgatta a házi békét*, csak hogy hasznot húzhasson a meghasonlásból." Később még két áruló utalás esik. Guillaume, Bergasse szolgája azt feltételezi, hogy gazdájának a levelet „egy amolyan *kinti elégedetlen* írta", mire Figaro rákérdez: „Valamelyik elégedet-lenünk, azt mondod?" Forgách a nyilván szándékosan homályos, kétértelmű utalást egyértelműen külföldre és egyes számba helyezi: nála a levél „olyantól jön, aki nem natyon elékedett... *Auslandból"*, Figaro pedig így kérdez: „Szóval szerinted egy olyan elégedetlenkedő?" A darab utolsó felvonásában nyíltan céloz Almaviva is: „Égész vagyonomat azért helyezte volna el a londoni bankba, hogy egy undorító bűntanyát tartson el belőle, míg csak élünk...", amiről a magyar fordítás szinte tudomást se vesz: „Az egész vagyonomat egy londoni bankban akarja elhelyezni, mi pedig száműzetésben tengődnénk a halálunkig!" Vagyis a magyar szöveg kimossa azt a valóban kisszámú, de igen erőteljes utalást, amely Bergasse külső kapcsolataira vonatkozik, bár így is megmarad hivatkozása a forradalmi frazeológiához tartozó „bizottmányra", amely szó e házban oly visszásan, idegenül cseng, hogy a párjával együtt mind a sírig lojálissá lett Suzanne-Zsuzsi (a miskolci előadásban titokzatos okokból Suzanna) ki is fakad: „Komo-

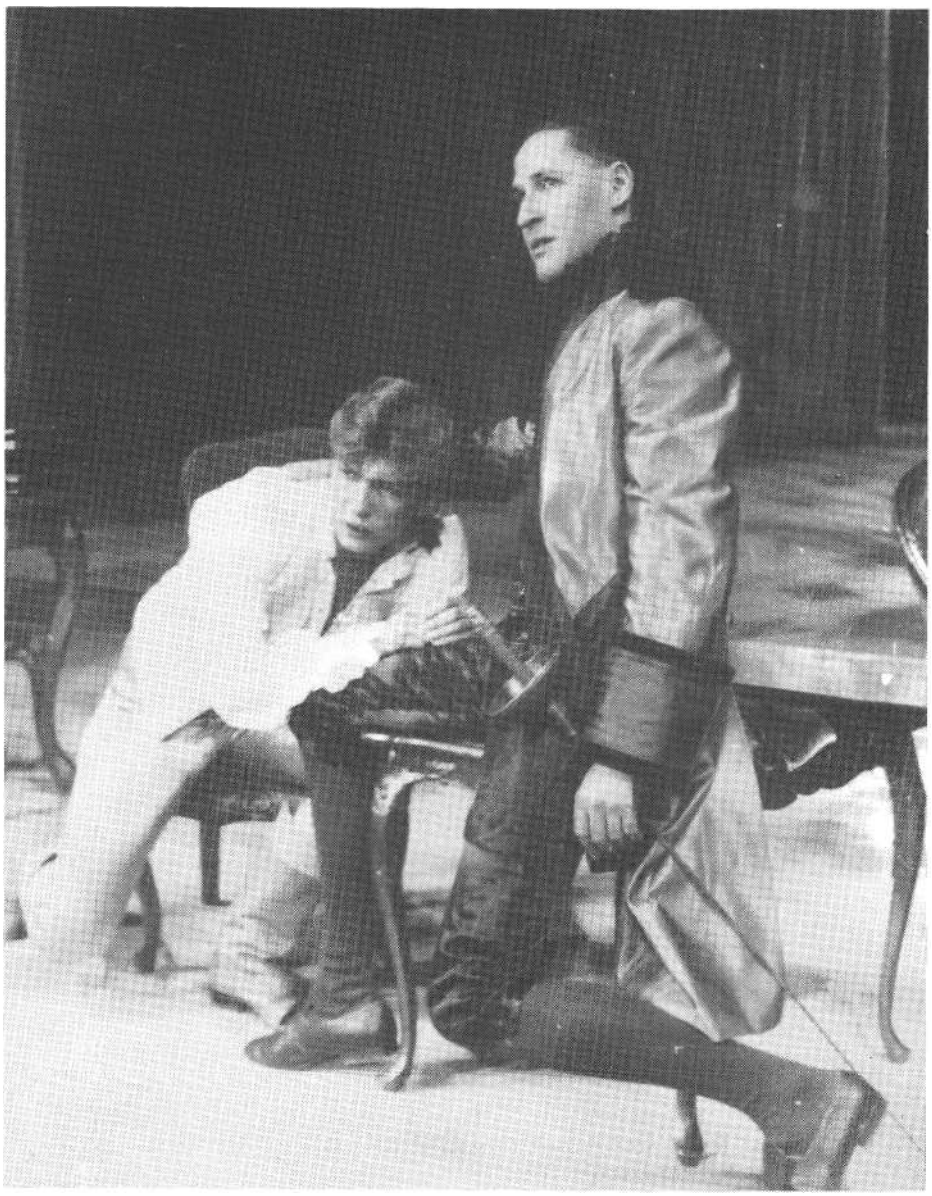
Beaumarchais: A bűnös anya (nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház). Matus György (Almaviva) és Zsolnai Júlia (A grófné)



lyan mondom, két éve már egy kukkot se érteni ennek az országnak a nyelvéből!"

Mindenesetre Bergasse taktikája célravezető: az idegenbe átplántált Almaviva család lába alól teljesen kisiklik a talaj, elvesztik tájékozódó képességüket, megzavarodnak, s még sokkalta könynyebb prédául ígérkeznek Bergasse számára. A büszke spanyol grand kénytelen levetni címeit és beérni a szürke polgári „uram" megszólítással. Ezt Beaumarchais is drámaként élte meg, mint azt feleségéhez írott levele tanúsítja, három nappal az örökletes nemességet eltörlő nemzetgyűlési határozat után: „Mi lesz velünk, kedvesem! Így hát elveszítjük minden méltóságunkat. Vezetéknevünket használhatjuk csupán; se címer, se címeres cselédség! Micsoda zuhanás!" És hasonlóan kommentál - kitűnő írói megfigyelés eredményeként - az uraságnál is urasabb szolgapár. Figaro: „Bizony, Almaviva úrnak kell szólítanunk, mert *nem tűri* a Monseigneur címzést", mire az asszony szó szerint megismétli Beaumarchais sérelmét: „Gyönyörű! A grófné pedig *címeres cselédség nélkül* lép ki a házból! *Mintha közrendű népség volnánk!"* (A fordítás itt is félrehall vagy gömbölyít; itt Figaro szerint Almaviva *„gyűlöli,* ha Monseigneurnek szólítják", holott a gróf nyilvánvalóan nem meggyűlölte a neki járó címet, csak fél használni; Suzanne pedig így felel: „Gyönyörű! Az úrnőm meg *kíséret* nélkül járkál az utcán. *Megnézhetjük magunkat!")* S még mennyi trauma éri a felvértezetlen grófi családot! A levegőben kering az új válási törvény, amely megszédíti a féltékeny grófot; a fiának tartott Léon az új eszmékkel kacérkodik; a posta rejtélyes, senki által nem rendelt Washington-szobrot hoz; a Bergasse sugallta féllegális vagyoni tranzakciók pedig spanyol hazájukkal is viszályba keverhetik, vagyis telesen talajtalanná tehetik Almaviváékat. És ráadásul - akárcsak Beaumarchais maga - ők is megöregedtek, oda a régi lendület, tűz, bátorság; csak a négy fal között őrizgethetik régi életformájuk tartalmatlanná vált külsőségeit, és öntudatlanul maguk is érzik, hogy nincsenek a helyükön, tehetetlenül sodródnak, a cselekményt, az életet mások mozgatják helyettük. Milyen jellemző , hogy a hajdani fürge, talpraesett Zsuzsi második mondata (egyben a darabnak is második mondata) így hangzik: „Még kilenc óra sincs, és már olyan fáradtnak érzem magam."

Mikola Róbert (Léon) és Dóczy Péter (Bergasse) A bűnös anyában (Jármay György felvételei)



Elfáradt bizony a szerző is. Ha kevésbé volna az, úgy e zavart, tanácstalan életérzéssel itatná át a szereplők mindazon jellemvonásait, cselekedeteit, melyek így esetlegesnek s ezért ügyetlennek hatnak, például a grófi pár azon önleleplező, kíméletlen önzésről tanúskodó reakcióit, melyeket Forgách elemez a fordítását kísérő tanulmányban (SZÍNHÁZ, 1988. április), Figaro roskatag, ügyetlenül kapkodó ellenhúzásait, Suzanne már-már bugyuta passzivitását. Vegyük például az V. felvonást, melyben a gróf, a grófné, Léon, valamint természetesen Figaro és Suzanne már pontosan tudják, hogy Léon nem vér szerinti fia a grófnak, tehát a vélt féltestvérek házassága elől minden akadály elhárult; mégis az utolsó jelenetig nem világosítják fel e sorsdöntő fejleményről a kétségbeesett Florestine-t. Viselkedésük valósággal brutálisan kegyetlennek hat, csakhogy ez a hatás szándékolatlan, Beaumarchais dramaturgiája teljesen mechanikus: csak azért parancsol hallgatást szereplőire, hogy a zárójelenetben nagyobbat csattanjon a happy end. Holott a felvonás megírható lett volna úgy is, hogy a család a maga zavarodott kapkodásában természetesnek veszi, miszerint Florestine is ugyanazt tudja, mint ők, és csak a végén kapnak észbe: épp az egyik legérdekeltebb nincs informálva arról, hogy Almaviváék csodaszerűen megúszták a kataklizmát.

Hasonlóképp: ha Beaumarchais jobb formát őriz, s Bergasse-t csak annyi elevenséggel formálja meg, mint valaha Bartolót meg Marcelinát, akkor bizonyára érzékeltetni tudta volna nyílt politikai utalások nélkül is: Bergasse határtalan magabiztossága nem ostobaságból fakad, hanem abból, hogy - Spanyolországgal ellentétben - itt nem Almaviváék, hanem ő mozog otthonosan, elvégre francia földön, az Úr 1790. évének

végén (Beaumarchais tudatában ennél már valamivel később) valóban büntetlenül tehet tönkre egy arisztokrata családot (kivált, ha meggondoljuk, hogy a forradalmi törvényszék előtt a külföldi állampolgárság semmiféle védelmet nem biztosított). Ilyen összefüggésben kaphatna bizonyos létjogosultságot az a sűrűn emlegetett szerelmi viszony, mely Bergasse-t Suzanne-hoz fűzte (Dorine-t bezzeg csakoly hasztalan csábította volna Tartuffe, mint akármely Bergasse a „spanyol komédiák" Suzanne-ját); ez a viszony e formában csak Suzanne-t s persze Figarót kompromittálja fölöslegesen, anélkül hogy Bergasse képéhez valami lényegeset is hozzáadna. Mindehhez azonban a szerzőben már nem maradt elegendő művészi erő, s így Bergasse-a valóban alig több az ifjúsági fogyasztásra szánt melodrámák kikacsintó ördögénél. Beaumarchais nem is szánja többre; az igazi Tartuffe-öt alkotója soha nem jellemezte volna a „bien fat" szerzői utasítással, mely egy jelenetben háromszor is előfordul; Forgách ezt „nagyon önhitten"-nek fordítja, ám az értelmező szótár meghatározása gazdagabb: a „fat" olyan embert jelöl, aki „önhittségét kellemetlen és némiképp nevetséges' módon juttatja kifejezésre". Más helyütt meg épp ezt olvassuk zárójeles szerzői utasításként: „bien tartuffe", azaz „erősen tartüffködve". Tartuffe bezzeg nem volt „bien fat", és nem is szorult rá, hogy „tartüffködjék"; ő bizony soha senkinek el nem árulta volna szándékait és indítékait, míg szegény Bergasse kéretlenül is elfecseg valamit minden áldozatának, és minden alap nélkül, de annál szilárdabban bízik abban, hogy azok soha nem fogják konfrontálni s összerakni a tőle nyert információrészleteket. 0, ha legalább tudván tudná, hogy ő, helyzeti fölényében, még a dilettantizmust is megengedheti magának!...

Végül hasonlót mondhatunk el a cseldráma erőltetett, mechanikus fogásairól is, az arcképes karkötők, dupla fenekű ékszeres ládikók, gyászkarszalagok, elfogott levelek és kihallgatott bizalmasságok által előrelendített cselekményről - még akkor is, ha ezek a kor elfogadott mitológiájához tartoztak. Beaumarchais, ha régi formájában van, utalni tudott volna a kapcsolatra, amely e gyermeteg fogások és alkalmazóik helyzete között így vagy amúgy fennáll.

De hát azért van a színház, azért van a rendező, hogy az írott szöveg potenciális lehetőségeit kiteljesítse! Hiszen egy hibás, irodalmilag-dramaturgiailag korántsem kiemelkedő művet csak ilyen szándékkal érdemes elővenni. Ha viszont e szándék megvan, *A bűnös anya* kitűnő alapanyag lehet.

Beaumarchais művéhez többféle rendezői megközelítés is elképzelhető. Lehet például sokkal határozottabban, akár kollázsszerűen, betoldások segítségével (mindenesetre nem beérve néhány mozarti reminiszcenciával) hozzákapcsolni a darabot két elődjéhez, és eljátszani azzal a komplett életrajzzal, melyet a trilógia a négy főszereplőről kiad. Lehet pompás alkalmat lelni benne olyasféle stíljátékhoz, amilyet a legteljesebben A *két árva* várszínházi előadása vállalt; a cselvígjátékkal kombinált könnyfakasztó melodráma a szelíd iróniától a nyílt paródiáig a megközelítés számos árnyalatára ösztönözhet, úgy, hogy közben az értőknek is, a naiv közönségnek is örömet szerez.

Es lehetne persze előadni a jelzett kontextusban, izgalmas politikai-családi drámaként, Forgách szavaival olyképpen, hogy „a mű kulturális valőrjeit - a Napkirálytól a forradalmi terrorig -, a valódi pátosz és a patetikus stíl különbségét a kettősség szinte már skizofrén ébren tartásával" juttassák érvényre. Hiszen az alapképlet oly kézenfekvő: egy, az adott körülmények között státusában deklaszszált, szellemiségében és erkölcsiségében teljesen szétzilált s maradék erejét a látszatok fenntartására fecsérlő embercsoportot miképp tesz tönkre egy, a fennálló rendszer felhatalmazásával cselekvő gazember - s hogy e felfogás micsoda megélt, aktuális tartalmakat szívhatna magába, azt, gondolom, fölösleges ecsetelni.

A körülményeket ismerve (ez azonban csak a kritikus kötelessége, sosem a nézőé!) persze nem egészen méltányos számon kérni mindezt azon a miskolci színházon, amely legjava rendezőit és színészeit földcsuszamlásszerűen elveszítvén, az Almaviva családnál is bizonytalanabb és ziláltabb helyzetbe került. Ennek tudatában az a tény, hogy az új vezetés már az első évadban három magyarországi bemutatóval ékesíti műsortervét, vakmerőségnek éppúgy értékelhető, mint könnyelműségként; bár persze lehet (és ezt az inszinuálás szándéka nélkül, merő munkahipotézisként vetem föl) ravasz számítás is, hátha a társulat készületlenségét elfedi a merészség látszata, a kuriózum ingere. Mindenesetre az adott esetben a megvalósítás nem tanúskodik átgondolt koncepció, a puszta műsorra tűzésen túlmenő szem-pontok létezéséről. Ha Gaál István, a jeles filmrendező vendégül hívása önmagában jelzett is bizonyos leleményességet, s keltett is bizonyos várakozásokat, a koncepció megbeszélésekor, de legkésőbb a próbaidőszak elején a művészeti vezetésnek már fel kellett volna ismernie: itt esemény helyett az esemény hiányának körvonalai rajzolódnak ki (ezt nevezi az angol „non-event"-nek).

Gaál Istvánt nem menti, hogy csupán egy, vezéregyéniségeit elvesztett s talán önbizalmában is megrendült gárda állt rendelkezésére; a rendezői elképzelés, ha van, ilyen körülmények között is el-árulja magát, legföljebb kivitelezése mutatkozik fogyatékosnak. Itt azonban a koncepció hiánya ötlik szembe már az első pillanatban is, midőn elénk tárul az újabban túl sokat vállaló Szlávik István tetszetős, de minden eredetiségnek, a darabról formált véleménynek híján lévő masszív realisztikus szabványdíszlete - holott már a színpadkép is jelezhetné a két spanyol komédia hangulatától való markáns különbözést, az Almaviva család megváltozott, veszélyeztetett helyzetét.

Gaál rendezésének - azon túl, hogy tisztesen lerendelkezett egy közepesnél gyengébb, elavult cseldrámát - három, az általános jellegtelenségtől megkülönböztethető mozzanata van: a Figaro hajdani mesterségét idéző, a színpad bal sarkában elhelyezett tükrös borbélyasztal (amely azonban nincs kihasználva), az Ascher Tamás kaposvári *Hamlet-ren*dezését idézően elhelyezett vívókardok (amelyek azonban csak alkalmi kellékek maradnak, minden metaforikus tartalom nélkül), valamint az óraütés-harangkongás kíséretében felvonásonként kimerevített tablók (amelyek azonban egyáltalán nem tűnnek jelentősebbnek, a rendezői véleményezést inkább reprezentáló-nak egyéb pillanatoknál). Ez bizony édeskevés.

Es itt bosszulja meg magát a társulat erőtlensége; mert ha már rendezői elképzelés nincs, Gaál jeleskedhetnék legalább játékmesterként, és kaphatnánk - további lehetőségként - egy eredetiség nélküli, de legalább színes és hatásos, úgynevezett „bővérű" cseldrámát. Itt viszont a rendező már valóban beleütközik a színészi képességek korlátaiba, ámbár a feltétlenül tehetséges Dóczy Péternek, a *Danton halála* szuggesztív Saint-Justjének az oly nagyon neki való szerepben mutatott passzív, erőtlen játéka azt is jelzi, hogy a rendező játékmesterként sem állt feladata magaslatán. Amúgy a szereplők közül hárman képesek valamelyest gazdagítani az előadás összhatását: Dóczy Péter a sejtelemmel, hogy belőle, „ha megéri", igazi Bergasse is válhatott

volna, Mikola Róbert (Léon) az ifjúság általános, de kétségkívül hamvas és őszinte bájával, és a mindig megbízható Matus György (Almaviva) a pontosan elgondolt és megvalósított jelenléttel: ez a gróf valóban több síkon tud létezni, reflexeiben még büszke, lobbanékony spanyol grand, tudatában már megrendült, elbizonytalanodott öregedő férfi; s bár az egész lehetne színesebb és markánsabb, mégis Matusé az előadás egyetlen, a figurát fedő alakítása. A többiekről jobb, ha minél kevesebb szó esik. Zsolnai Júliát (a grófné) a moll hangokon, a társalgási jeleneteken még átsegíti a rutin, de a viharzó szcénákban - a rendező és a maga szándékától függetlenül - már csak melodráma-paródia telik tőle; Máhr Ági (Suzanne) nem képes a Beaumarchais által meglepően elhanyagolt szerepbe egy szikrányi saját életet, Zsuzsi-reminiszcenciát sem csempészni; Zborovszky Andrea (Florestine), mint a magyar naivák zöme, édeskés és halovány, Figaróként pedig Galkó Bence unott és bájtalan játéka már-már a dilettantizmust súrolja.

Említsük még meg: ha a rendező nem is, önálló koncepcióról tesz tanúságot a dramaturg, legalábbis feltehetően az ő leleménye a műsorfüzetben közölt kis fantázia: mi lesz a szereplőkből a dráma befejezése után? Bár a felvázolt életsorsfolytatások, afrikai őserdővel, jelöletlen szibériai sírral, apácazárdával, orgyilkossággal, Danton, Robespierre és Napóleon beráncigálásával eléggé hajmeresztőek, ez végeredményben ízlés dolga; az azonban már nem, hogy a szignó nélküli agytorna azt a benyomást kelti a néző-ben, mintha érte (is) az (ezúttal) valóban ártatlan Beaumarchais felelne...

Nos igen: ezen az estén, a nagyrészt üres, kis részben unatkozó fiatalokkal pettyezett nézőtéren, megismerkedtünk Beaumarchais *A bűnös anya* című, eddig felfedezetlen művével. Kiállítottak egy szöveget, ahogy az a múzeumban szokásos; csak persze a színház-múzeum sokkal több anyagi és erkölcsi tőkét emészt fel, mint a képzőművészeti. Es ez a be-fektetés sosem válik működő tőkévé.

Beaumarchais: A bűnös anya avagy A másik Tartuffe (miskolci Nemzeti Színház)

Fordította: Forgách András. *Dramaturg:* Upor László. *Díszlettervező:* Szlávik István m. v. *Jelmeztervező:* Bozóki Marianne. *Rendezőasszisztens:* Szabó Ági. *Zenei munkatárs:* Kalmár Péter. *Rendezte:* Gaál István m. *v.*

Szereplők: Matus György, Zsolnai Júlia, Dóczy Péter, Galkó Bence, Máhr Ági, Zborovszky Andrea, Mikola Róbert, Szegedi Dezső, Szemán Béla.

P. MÜLLER PÉTER

A „denaturált" forma

Az Yvonne, burgundi hercegnő Kaposváron

sérült vagyok úgy látszik a sírba visznek...
A. E. Bizottság

Az inkubátorok steril, denaturált világa tárul elénk Witold Gombrowicz *Yvonne, burgundi hercegnő* című drámájából.

Ebbe az inkubátorba, Ignác király udvarába mint háziporszem (vagy mint kórokozó) kerül bele Yvonne, s kezdi irritálni e zárt világ valamennyi lakóját. Megjelenése allergiát vált ki mindenkiből, felbukkanása, puszta léte fölforgatja a kedélyeket, megrendíti az addig biztosnak és megingathatatlannak vélt *formát.* De Yvonne-t nem lehet eltávolítani. Ha már egyszer bekerült ebbe a közegbe, akkor csak egy módon lehet tőle megszabadulni: el kell pusztítani. Ami ezúttal azt jelenti, hogy lényét a királyi udvar nem kirekeszti, hanem bekebelezi. Ahogy Yvonne a darab végén az ünnepi asztalra tálalt kárászt. De amíg ő ebbe a halevésbe belefullad, addig az udvar őt - hosszas rágódás után, a válogatott ölési módok tervezgetését követően - könnyedén lenyeli.

A dramaturgiai panel, melyre Gombrowicz darabja épül, az idegen felbukkanásának szituációja. Ez az élettény minden esetben arra a konfliktusra épül, ami az idegen jövevény és a fennálló közösség (család, intézmény, város stb.) között feszül. Mert az idegen (ezért is nevezem így) mindig *más,* különböző, eltérő, a fennállóhoz képest deviáns. Ezért jut arra a sorsra ez a jövevény az esetek többségében, hogy a közösség kiveti magából, illetve elpusztítja. (Számtalan példát lehetne erre sorolni: *az Orpheusz alászáll*tól a *Kakukkfészeken* át a *Tótékig.)* Yvonne mássága lesz az a drámai motiváló erő, ami a lineáris cselekményvezetésű darab gépezetét elindítja és mozgatja.

Az Yvonne világának sterilitása, a kontextusától megfosztott királyi udvar Gombrowicz darabját a mrożeki, różewiczi drámai desztillátumokkal rokonít-ja, azok előképévé teszi. Az utódok műveinek fényében még élesebben mutatkozik meg Gombrowicznál *a formának* mint legyőzendő korlátnak a tematikus problémája. Noha a mű még nem a közegét és gyökereit vesztett író műve, már az Yvonne-ban is az az elvalótlanított (mert összefüggéseiből kiemelt, inkubátorba helyezett) valóság jelenik meg, ami az író személyes létélménye is volt huszonnégy esztendőnyi argentin emigrációja idején. De ami, Naplójának tanúsága szerint, nem az *emigráns* tapasztalatában alakult ki, hanem korábbról eredt. Ezeket írja Naplójában: „Megmaradt bennem a valótlanság érzése, és így - mindig valami »között«, sohasem valamiben - olyan voltam, mint az árnyék..." „Magamat így tudnám meghatározni: lengyel nemes, aki abban fedezte föl saját létezésének egyetemes értelmét, amit a formától (tehát egyszersmind a kultúrától) való távolságnak nevezhetünk." „Ha egészen sohasem lehetek magammal azonos, az egyetlen dolog, ami megmentheti személyiségemet a pusztulástól, az eredetiség puszta akarása, az a csökönyös igyekezet, hogy mindezek ellenére »én magam akarok lenni«, ami egyébként nem több, mint tragikus és reménytelen lázadás a deformáció ellen."

A forma (a kultúra) Ignác király udvarában *az etikettben,* az érintkezési-viselkedési szabályokban, ezek kifinomult kötöttségeiben manifesztálódik. Ez a fajta élet-, illetve természetidegen kultúra, az egyént a végletekig korlátozó normarendszer azonban kitermeli a maga devianciáit. A formát maradéktalanul érvényre juttató és kifejező királyi párról kiderül, hogy külön titkaik vannak. Margit királyné verseket ír; Ignác királya Kamarással egykor megerőszakolt és halálba kergetett egy lányt. A fiú, a trónörökös ellene szegül ennek a léleknyomorító formának, de ezt csak Yvonne megjelenésének hatására tudja megtenni. Az unott, enervált, melankolikus Fülöp hercegből Yvonne (puszta létével, formátlanságával) provokálja ki, hogy megszegje a normákat, s fellázadjon - a formán *belül!* - a forma ellen.

A címszereplőről azt írja a szerző, hogy ...Yvonne inkább biológiai, mint szociológiai lény... Yvonne az én saját útvesztőimből származik, ahol rám tört az emberi forma határtalan önkénye, feslettsége, zabolátlansága." A hősnő, akinek a király az utolsó jelenetben adományozza a Burgund hercegnője címet, *preszociális* lény. Legprovokálóbb ismérve, hogy nem kommunikál (legalábbis verbálisan nem). Hatszor szólal meg a darabban, s vagy egy-egy szót, vagy egy-egy egyszerű mondatot ejt ki a száján. Mint nagynénjeinek róla adott jellemzéséből megtudjuk: Yvonne-nak „túl lusta a vére", s mivel ő maga passzív, szinte csak a környezetének hozzá való viszo-

nyából rajzolódik ki (az olvasó számára) alakjának néhány kontúrja.

Yvonne meghatározatlansága, alaktalansága, léttelensége azonban meghatározott létet és alakot ölt az őt megformáló színésznő porhüvelyében, aki ezúttal, a kaposvári előadásban: Csákányi Eszter.

A kaposvári a darab második magyarországi bemutatója, Veszprémben játszották először 1983-ban, Krystian Lupa rendezésében. Az *Yvonne* ősbemutatója - az 1933-as megírást és az 1938-as publikálást követően - 1957-ben volt Varsóban. A hatvanas-hetvenes években több európai városban játszották, rendezői között ott találjuk Ingmar Bergmant.

A négyfelvonásos művet Kaposváron két részben játsszák. A színpadot nem a bordó bársony takarja, hanem egy fekete, impregnált, matt fényű orkánfüggöny. Ez a függöny nem szétnyílik, hanem az utolsó jelenetig a színpadnyílás jobb felső sarka felé húzzák fel, akkor pedig (a le-eresztett függönnyel is elválasztott jelenetek között az előszínpadon többször végigsétáló lakáj, Hunyadkürti György intésére) bal felé, az ellenkező oldalon vonják fel.

Az előadást metronómkoppanások vezetik be, s pár taktus után felcsendül a (végig metronómmal kísért) kamaramuzsika. Ez a házimuzsika majd a darab végén tér vissza, s ad zenei keretet az előadásnak. A második részt bevezető zene ugyancsak ütemjelző ritmussal kezdődik: dobseprűsurranások adják meg a megszólaló dzsessz szvinges ütemét. (Zene: Fuchs László.)

Ascher Tamás rendező tablóképpel indítja az előadást. A király és kísérete itt a függöny felvonásakor már a színen áll, és a színpad jobb oldalán tömörülve gyönyörködik a naplementében. A háttér-ben kék léggömböket tartó fiatalok gyönyörködnek az udvartartásban. (Ma van a nemzeti ünnep.)

A színpadot a hideg színek uralják. Khell Zsolt díszletében minden márványból van, a padló, a parkbeli padok, az apró szökőkút s a monumentális hátsó falak, illetve oszlopok. A szürke különböző árnyalatai és a fekete a domináns színek - éppúgy, mint Szakács Györgyi jelmezeiben. A díszlet egyszerre idéz várbelsőt és - számomra - egy (munkás) pártházat, amely utóbbiak, mint tudjuk, kedvelik a monumentalitást és a márványburkolatot. Nincs azonban ebben a hideg és steril térben semmilyen jelkép, jelvény, szimbólum, ami az ignáci udvart didaktikusan egyedítené. Az csak a nézőről árulkodik, hogy mire vél ráismerni e színpadi világ láttán.

Az a divat és elegancia, amely az udvarbéli hölgyek kosztümjeit és az urak öltönyeit jellemzi s az előadás egyéb apró jelei pontosabb (de nem egy irányba mutató) referenciákkal rendelkeznek. A nyitókép naplementére vonatkozó replikái után nyomban betoppan a koldus (Kamondy Imre), aki „némi segélyt" kér. (Megjelenése dramaturgiailag éppoly rejtélyes, mint Tiborcé II. Endre palotájában.) A koldus nyakában az MN-ben rendszeresített csajka, ebbe hullanak a király garasai. Az első idegen, az első más (a koldus) csak előkészíti az igazi idegen megjelenését. Es ezt készítik elő a színen átsuhanó, átbicikliző hölgyek is, akiktől a hercegnek már csömöre van, és két barátja unszolása ellenére rájuk se hederít. Iza (Nagy-Kálózy Eszter), az egyik udvarhölgy, szivárványszínű vattacukorral érkezik, s csábosan csipeget belőle, ám Fülöp herceg (Quintus Konrád) figyelmét jobban felkelti a két nagynénjével felbukkanó „torzszülött".

Csákányi Eszter (Yvonne) és Bezerédi Zoltán (Innocent) Gombrowicz: Yvonne, burgundi hercegnő című előadásában (kaposvári Csiky Gergely Színház)

Az Yvonne-t játszó Csákányi Eszter fekete-fehér aprómintás-virágos ruhában, fekete, pántos lakkcipőben, barna pamutharisnyában és barna svájcisapkában van, kezén szürke pamutkesztyű, csuklóján bőrszíjas karóra. A nagynénik (Kristóf Kata és Czakó Klára) kis papírtányéron virslit hoznak, s amikor leülnek az egyik márványpadra, szépen a mustárba mártogatják és harapnak. (Ok is ünnepelnek.) Yvonne azonban nem eszik: fogadja az őt érő atrocitásokat. Fülöp, akiből a lány - puszta megjelenésével, létével - a legerősebb reakciót váltja-provokálja ki, úgy jelenik meg Quintus Konrád alakjában és alakításában, mint egy, a formán belül a maga formátlanságáért „küzdő" hős. Ezt a különbözni vágyást az öltözéke is jelzi: a többiek jól szabott öltönyével ellentétben ő fekete, béleletlen kabátot visel, ebbe burkolózik, és hajzata sem az udvaroncok formásra stuccolt frizurája, hanem dús sörény.

A herceg - akiben Gombrowicz Hamlet alakjának paródiáját is megírta - a kaposvári előadásban is visszautal *a Hamletre*. Quintus Konrád, aki az évad tanú-

sága szerint Máté Gábor szerepkörét folytatja, úgy unatkozik, úgy hever el fekete köpenyében a (márvány)padon, ahogy Máté Gábor tette az Ascher rendezte 1983-as Hamletben, amikor pokrócban üldögélt és hevert egy kétlábú deszkapadon.

A kontextusától megfosztott történet színpadi megjelenítésében Ascher további konkrét jelekkel pontosítja az események közegét. A herceg lakosztályában (a második felvonásban) bimbamcsengő hangja jelzi a vendégek érkezését. A vendégek - a Kamarással az élen - fehér sportöltözetben, teniszütőkkel és -labdákkal jönnek szemügyre venni Yvonne-t. Aki ezt megelőzően jelét adta annak, hogy „csupa szenvedély, pokoli kívánás". Csákányi Eszter ebben az előző jelenetben a márványpadon előrecsúszva-elfekve a mellét markolássza, majd bokáig tolja pamutharisnyáját, és szétveti a lábát - kifejezvén Fülöp iránti vágyódását.

A megaláztatás, amelyben eddig is része volt (sapkáját Cirill, Sztarenki Pál lekapta róla, italt csurgatott a fejére) tovább fokozódik. S e folyamat csúcspontján, szorongásában és megalázottságában álltában összevizeli magát. A tócsát - az érkező vendégek belépése előtt - Valentin, a lakáj törli föl. A teniszruhás társaság mögött meghúzódik a velük érkezett Innocent (Bezerédi Zoltán), és csak akkor merészkedik elő, amidőn az ifjú hölgyek és urak, kiszórakozván magukat Yvonne-on és a hercegen, távoznak.

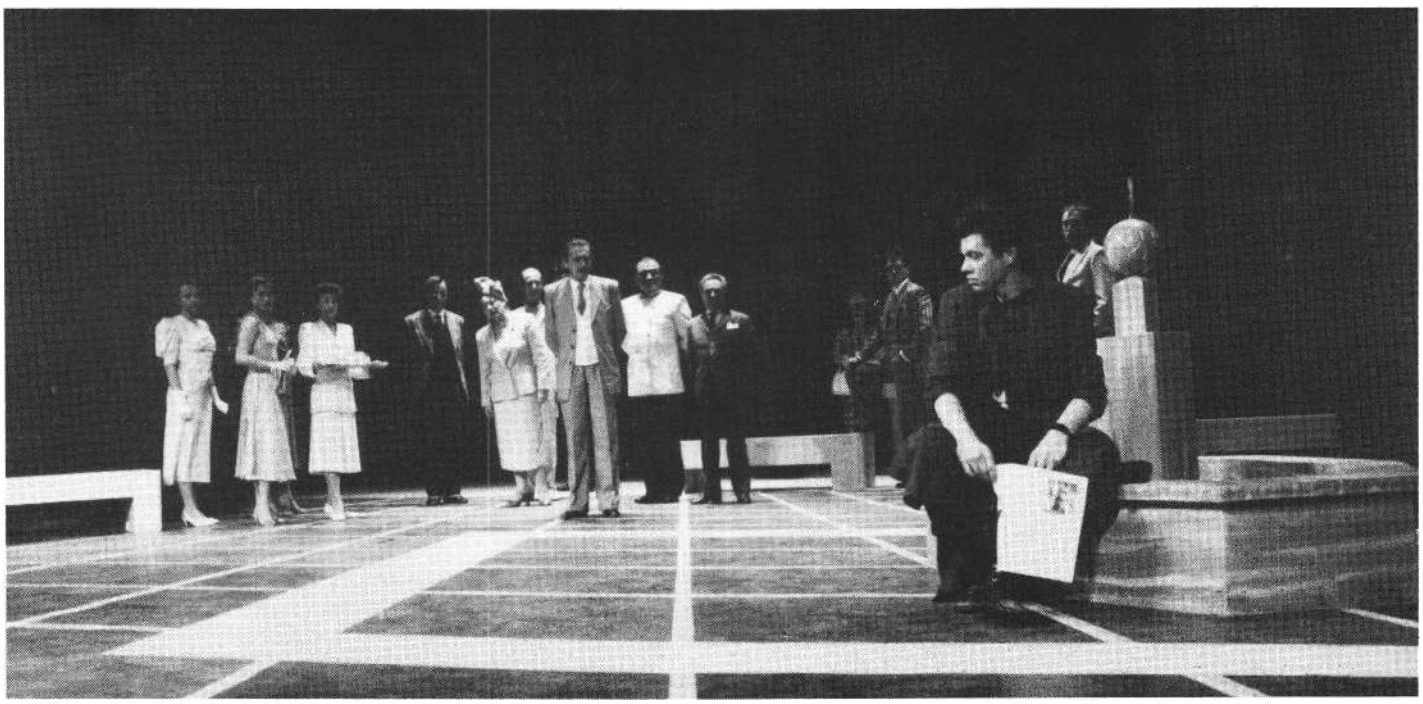
Innocent (beszélő név, a. m.: ártatlan) ebben az előadásban ugyancsak sérült: biceg, járógéppel megy, jobb lábát minden lépésnél húzza maga után. Innocent Yvonne társaként jelenik meg: összeillenek. Bezerédi Zoltánnak nemcsak mozgásában, hanem tekintetében és arckifejezésében is a kisebbrendűségi érzés tükröződik. Yvonne-nal ellentétben ő igenis kommunikál, megjelenésének oka is az, hogy visszakövetelje magának a lányt, s tiltakozzon a herceg kegyetlen játéka ellen. „Csak arról van szó, hogy én szeretem őt..."-mondja. „Szeretjük egymást, mert ő ugyanúgy nem tetszik nekem, ahogy én neki, s így egálban vagyunk." Innocent *barna* öltönye is jelzi összetartozását Yvonne-nal, akinek sapkája és harisnyája ilyen színű - más az udvarban nem hord barna ruhát.

Az előadásnak ebben a jelenetében Csákányi Eszter sokkal felfokozottabban, agresszívebben reagál, mint a darabban, ahol csupán ráüvölt Innocentre: „Mars innen!" Yvonne itt nekiront hódolójának, aki - nyomorék lába miatt - a földre zuhan. A dühkitörés (melynek ellenpontja Yvonne-nak a herceg iránti néma szerelme) a hősnő megnyilvánulásainak csúcspontját jelenti. Ez az artikulálatlanság határán álló üvöltés éppúgy Yvonne *nyelven inneni,* nyelv alatti voltát fejezi ki, mint örökös, irritáló hallgatása. A kitörés ilyetén bemutatása megerősíti a hősnő preszociális, animális voltát. Ez a dühkitörés vezeti el a herceget ahhoz a felismeréshez, hogy ő Yvonne által *szeretve van, s* ez a birtokoltság indítja el benne a vágyat, hogy megszabaduljon „szerelmesétől".

A kaposvári előadás második felének kezdetén a királyi szülők már nagyon idegesek. Ami addig tréfának, ifjúi szeszélynek tűnt (hogy Fülöp kikezdett ezzel a tramplival), az kezd komollyá válni. Yvonne, aki mustárt tunkoló, virsliző nagynénjei között már első megjelenésekor sem evett, itt sem fogad el semmit az őt kínálgató „örömszülőktől", hiába tukmálják rá a legkülönb ínyencségeket. Ez az idegesség lesz úrrá Ignácon (Jordán Tamás), amikor - bátorítás céljából - kettesben marad Mutyulival (ahogy ő Yvonne-t nevezi). A lány hallgatása a robbanásig feszíti (a hallgatás, a reagálás megtagadása növekvő frusztrációt jelent a környezetnek), s végül üvöltve Yvonne torkának ugrik, elkezdi fojtogatni - csak a Kamarás (Lukáts Andor) tudja megfékezni.

Fülöp herceg iránti vonzalmáról Iza itt már az előadás kezdetén, Yvonne felbukkanása előtt jelt ad, s így nem meglepő, hogy az ifjú vele „csalja meg" jegyesét. Nagy-Kálózy Eszter Iza szerepében nem pusztán tárgya Fülöp szeszélyének, hanem életrehívója is a kapcsolatnak. Ezt a rendezés azzal is jelzi, hogy a (Gombrowicz által is a színen tartott) udvarhölgy érzelmileg involválva nézi végig a falak szegletéből a korábbi történéseket. Amikor Fülöp itt váratlanul, előjáték nélkül

Jelenet az Yvonne, burgundi hercegnő kaposvári előadásából



Csákányi Eszter a kaposvári Gombrowicz-előadásban (Fábián József felvételei)

azonnal szájon csókolja, akkor a lány tettetett tiltakozása inkább csak az etikett kedvéért hangzik el. Testi kontaktusuk koreográfiája az (argentin) tangó lépése-itfogásait is felidézi.

Az utolsó felvonás az Yvonne elpusztítására való készülődés jeleneteiből áll. Az előadás egyik legkomikusabb része Molnár Piroska Margit királynéjának éjszakai monológja, mely kidomborítja az alak parodisztikus kapcsolatát Lady Macbethtel. Jan Kott állapítja meg, hogy *az* Yvonne-ban Gombrowicz „a *Hamlet* és a *Macbeth* remek paródiáját írta meg... Gombrowicz hősei számára Hamlet és Lady Macbeth magatartása csupán sztereotípia, álarc, amelyet a helyzet kényszerít rájuk". Molnár Piroska suhogó hálóruhájában nemcsak a shakespeare-i alak kisszerű mását idézi meg. A költői dilettantizmus (és ennek karika-túrája), továbbá a lelkiző teatralitás paródiája egyaránt jellemzi éjszakai jelenetét.

A színvilág az utolsó képben az addig uralkodó szürkéből feketébe vált. Az udvar báli öltözéke egyúttal gyászruha is. Csak Yvonne van fehérben, lenyalt, szétálló vörös hajában is nagy fehér masni. Es Fülöpre adnak még fehér szmokingot, midőn leül a hosszú asztalhoz. (A király még mindig rövid háziköntösét viseli.) A továbbra is néma lány rémülten várja a véget: nem akar enni, de nem is tiltakozik. A kellő érzelmi nyomás hatására enni kezd, s szolgálatkészen megfullad, amikor fenyegetően rárivallnak, hogy a kárász szálkáitól megfulladt! Csákányi Eszter felvergődik az asztalra, vonaglik néhányat, majd az asztal végében hanyatt terül, feje és karja lecsüng. S amikor a kerekeken gördülő hosszú asztalt a lakájok elfordítják, s a lány a színpadnyílásra merőlegesen a nézőkkel szembekerül, lassan kifolyik a szájából a mártás, lecsüngő arcán át a szemgödrébe.

A záróképben a rend és az udvari forma helyreáll. A nyitóképhez hasonlóan itt is tablót látunk. A térdeplő udvar képe akkor lesz teljes, amikor a halott Yvonne körül térdelők közé Fülöp herceg is hajlandó lesz leereszkedni - mivel „így szokás". A forma győz a formátlanság felett. A denaturált forma felfalja az amorf, természeti ösztönlényt, s a renitens ifjú - igaz, egy élet árán - beilleszkedik az etikettbe.

Ascher Tamás rendezése és az előadás látványvilága különös elegyét adja egy meseszerű és reális, elvont és naturális, groteszk és mikrorealista, abszurd és dokumentálható valóságnak. Ez a világ így, ahogy Kaposváron megjelenik, semmivel sem azonosítható maradéktalanul. Gombrowicz külvilágtól megfosztott, denaturált konstrukciója nem kap direkt vonatkozásokat. Mégis érzékelhető a mű konkrétsága. De minden lefordítás, „néven nevezés" azonnal megölné a darab és az előadás különös jellegét. Az történne, ami ellen a szerző a leghevesebben tiltakozik: *behelyettesítenénk az Yvonne* világát valami konkrétummal (Lengyelországgal, a szabadsággal, a monarchiával stb. - ahogy az eddigi értelmezések teszik). A Kamarás monoklija, a léggömbök, a bimbamcsengő, az öltözékek és a bútorok, terek stílusa mind más-más közegre utal. Ami az előadás összképeként megjelenik, az mégsem egy sok helyről összeszerkesztett eklektikus közeg, hanem egy azonosíthatatlan, de mégsem ismeretlen világ. Ebben *a preverbális,* megnevezhetetlen (ámde érzékelhető) világban a kaposvári elő-adás nemcsak a darab egészének és Gombrowicz stílusának egyik jellegzetességét képezi le, hanem a címszereplő azon tulajdonságáét is, hogy ez az alak valami nyelven túlit (vagy innenit), de mindenesetre fogalmilag nem definiálhatót jelenít meg.

Az értelmezés fogalmakkal operál. Ez a megközelítés - a fogalmi átfordítás - azonban ezúttal nagyon sérülékeny, úgy látszik. Az előadás leírása többet árul el a lényegről, mint egy - ez esetben szükségképpen triviális - magyarázat. Az *Yvonne, burgundi hercegnő* kaposvári előadása kitűnő produkció, színházi műalkotás, eredeti, öntörvényű, saját stílusvilággal rendelkező mű, mely érvényesen és híven szólaltatja meg Witold Gombrowicz művészetét.

Witold Gombrowicz: Yvonne, burgundi hercegnő (kaposvári Csiky Gergely Színház)

Fordította: Pályi András. *Zene:* Fuchs László. *Díszlet:* Khell Zsolt. *Jelmez:* Szakács Györgyi m. v. *Rendező:* Ascher Tamás.

Szereplők: Csákányi Eszter, Jordán Tamás, Molnár Piroska, Quintus Konrád, Lukáts Andor, Nagy-Kálózy Eszter, Sztarenki Pál, Csapó György, Bezerédi Zoltán, Hunyadkürti György, Kristóf Kata, Czakó Klára, Krum Ádám, Rózsa Tibor, Komlós István, Kamondy Imre, Lugosi György.

KOVÁCS DEZSŐ

Sár és vér

Az Othello Kaposváron

Nevezetes Othello-értelmezésében Jan Kott Victor Hugo romantikus tragédiafelfogását idézi: „Az éjszaka szerelmes a nappalba. A sötétség szereti a hajnalcsillagot, egy afrikai rajong egy fehér nőért."

Ács János kaposvári Othello-interpretációjában nyoma sincs a romantikának - miért is lenne, amikor azok a viszonyrendszerek, amelyekben ez a féltékenységi dráma lejátszódik, s amelyek többékevésbé kortársivá képesek áthangolni a dráma konfliktusait, korántsem romantikusak, hanem nyersek, kegyetlenek, mondhatni brutálisak. Ez a gazdag asszociációs mezőt létrehozó előadás nem az *Othello* idegenségére alapozott társadalmi drámát bontja ki a darabból, még csak nem is a szerelem s a féltékenység kortalan dilemmáit analizálja, hanem az érzékiség tudattalan, sötét régióiba száll alá pokoljárásra, a homályos ösztönvilág, a biológiai lét rejtelmeinek működését keresi s találja meg a fekete bőrű férfi s a fiatal fehér nő tragédiájában.

A rendezői értelmezés autentikussága elvitathatatlan: jószerével nincs egyetlen akciósor vagy motívum az előadásban, amely ne a drámatestből emelődnék ki: Ács nagyon pontosan és következetesen építi Shakespeare darabjának „animális" vonulatára, a drámát át- meg átindázó animális jelképiséget aknázza ki a maga fizikai valóságában olykor már-már brutális egyértelműséggel. Jan Kott nyomán nem számít újdonságnak az *Othello* állatszimbolikájára hivatkozni, de az már egy bonyolultabb kérdés, hogy az animális lét jelképrendszere hogyan épül be a szereplők gondolkodásába, s mindezt hogyan lehet drámai akciókban ábrázolni a színpadi megjelenítésben. Annyi biztos, lehetséges és koherens „olvasat" az, amelyet ez az előadás nyújt: a testiség, az ösztönvilág középpontba állításával megváltozik a játék tétje, s nem Othello idegensége, kivetettsége kerül a dráma centrumába, s nem is az a biológiai tény, hogy a mór fekete bőrű férfiként hódított meg egy ifjú velencei arisztokrata leányt.

Lukáts Andor (Othello) és Nagy-Kálózy Eszter (Desdemona) a kaposvári Othellóban

Othello e felfogás szerint elsősorban nem győzedelmes hadvezérként szerelmi sikereket elkönyvelő férfi, aki, mint a dráma szövegében áll, tenger szenvedésével és hőstetteivel hódítja meg a fiatal Desdemona szívét. Othello elsősorban biológiai lény, olyan férfi, aki feltehetőleg éppen férfiúi különlegességével szerzi meg Desdemonát, aki történetesen fiatal, tapasztalatlan és erényes velencei lány. Hozzá képest Desdemona, szemben a tradicionális értelmezésekkel, már-már szűzies, éteri tisztaságú bakfis, és korántsem érett, érzéki nő, akit éppen felfokozott érzékisége taszít Othello karjaiba. Nem: Desdemona e játékban az a kivételes érzékenységű lány, aki valószínűleg az első testi kapcsolatot, mint az érzékiséget felszabadító mágikus erőt tapasztalja meg, de azt - partnere szerecsensége miatt - mindjárt társadalmi devianciaként kénytelen átélni, s mivel erényes és becsületes, e deviancia mellett hűséggel kitart, bármi áron is megvalósítja szerelmét a mórral.

Ács János darabértelmezése ekként természetesen elsősorban a szereposztásra alapozódik: az *Othello* játékkonvencióitól alaposan eltér a fiatal-szűzies-törékeny Desdemona figurája, aki nem perzselő szexualitásával, hanem éteri tisztaságával és ifjúi fertőzetlenségével vonzza magához a sikeres hadvezér Othellót. Azt a férfit, aki bár nem eredendően buja természetű, de ösztöneinek engedelmeskedve él, s testi vágyait a maga természetességében kívánja beteljesíteni mint biológiai lény.

Az I. felvonásban Jago fellármázza Desdemona apját, Brabantiót, s megvádolja Othellót előtte, hogy vajákossággal, kuruzslással vette le lábáról a lányt, hiszen ez a kapcsolat „a természet rendje ellen való". Különféle és változatos állathasonlatok hangzanak el, még mielőtt Othello a színre lépne: „berber csődör hágja meg a lányod", „vén fekete bak erőszakolja fehér gödölyéd", de a „parázna mórról" elhangzik az idegenség, a „hazátlan bitangság" vádja is.

Mikor Othello, első megjelenése után, csak úgy „beugrik" kedveséhez egy röpke együttlétre, úgy érkezik vissza a színre, mint egy duhaj, kicsapongó férfi., aki elégedetten távozik az alkalmi nőcskétől, könnyű, kiadós szeretkezés után, mint egy nyújtózkodó hím, amely meg-hágta a nőstényt: e pillanatban kétség-kívül van benne valami animálisan ösztönszerű. Se logikát folytatja s aknázza ki a rendezés, amikor a gyötrő féltékenységbe zuhanó, addig póztalanul egyszerű, de katonásan kemény és nemes tartású hadvezér Othellóból előhívja a vinnyogó ösztönembert, a berber imákat zsolozsmázó, állativá torzult „afrikait". Mert titkokat rejt a figura, s van annyira összetett jellem ez a Shakespeare-alak, hogy még ez az értelmezés is „belefér". Mintha csak Jago önmagát kutató önvallomása ismétlődne meg személyiségében, csak éppen nem a társadalmi, hanem a biológiai szerepkonvencióra vetítve: „Nem az vagyok, ami."

A drámaértelmezés e módja pontosan azáltal válik hallatlanul izgalmassá - színpadi megvalósításában pedig némiképp felemássá és ellentmondásossá -, hogy e kérdéskört, *az ösztönvilág humanizálhatóságának problematikáját* szinte teljes komplexitásában veti fel. Kicsoda ez az Othello valójában? Mitikusszörnyeteg, aki valóban megbabonázta a mit sem sejtő ifjú Desdemonát? Vagy csapdába esett férfi, akit leggyengébb pontján

megérintve forgat ki emberi mivoltából az aljasul intrikus Jago? Netán szexuális deviancia rabja, aki így kompenzál, még az elért-megvalósult szerelemben is?

A játéknak persze Desdemona előadásbeli alkatától s kettőjük bonyolult viszonyrendszerétől lesz efféle tétje; hasonló dilemmák ugyanúgy jellemezhetik a lányt is, mint őt, mert Desdemona itt nem érzéki nő, hanem tapasztalatlan, serdülő lány - ám akkor miféle biológiai kötelékekkel láncolhat magához egy érett és tapasztalt férfit, a hadvezérként már sokat próbált Othellót? S ha kettőjük társadalmi szinten deviánsnak minő-sített kapcsolatát nem az öntudatlan és irányíthatatlan szexualitás tartja össze, akkor milyen erő láncolhatja őket egy-máshoz?

A kaposvári *Othello-tragédia* alapvető mozgatórugója mégis az érzékiség, a sajátosan értelmezett biologikum: testek érintése és érintkezése hordozza a drámát; a bőrfelületek hője és kipárolgása, a rejtegetett és elfojtott ösztönökkel való viaskodás jelenti az igazi sorstragédiát.

Ács előjátékot illesztett a dráma elé: a látszólag kedélyes játékban Othello és Jago birkóznak egymással az egybegyűlt udvari nézők előtt, a meztelen felsőtestek párharcát Othello könnyedén nyeri, majd mindkét harcos lemosakodik a színpad előterében álló víztócsában. Desdemona megvádolása idején Jago nem véletlenül figyelmeztet rá, hogy Desdemona a csábító „kezét simogatta", „közel volt az ajkuk, a leheletük összeolvadt". A visszaérkező Desdemonát kézen fogva vezeti Cassio, s ez a kézfogás valóban több, mint az úrnőnek kijáró katonai tisztelet: az ifjú hitves belefeledkezik az új - és szép férfitestbe, s ahogy magához vonja Cassiót, az már-már fölér egy fölkínálkozással.

Az érzékiség hatalmának persze vannak nyersebb és brutálisabb megnyilvánulásai is az előadásban. Mikor Jago már Othello lelkébe csepegtette a féltékenység mérgét, szóváltásuk közben lepellel letakart rúdon üldögélnek. Ahogy Jago óvatosan felhajtja a leplet, láthatóvá válik, Othello lába között, e rúd, mint egy előremeredő fehér fallosz. Othello a vadállat dühével és iszonyatával veti magát a földre, hogy sárral mázolja feketére a megidézett érzéki szimbólumot: a zászlós frivol játéka faji alsóbbrendűségi érzését erősíti, s azon a pontján támadja meg, ahol Othello tudja, hogy tehetetlen. (Emez epizódnak persze sokféle jelentése és értelmezése is lehetséges - ez hozzátartozik Ács rendezésének asszociációs gazdagságához.)

A mórt őrületbe kergető mérgező fél

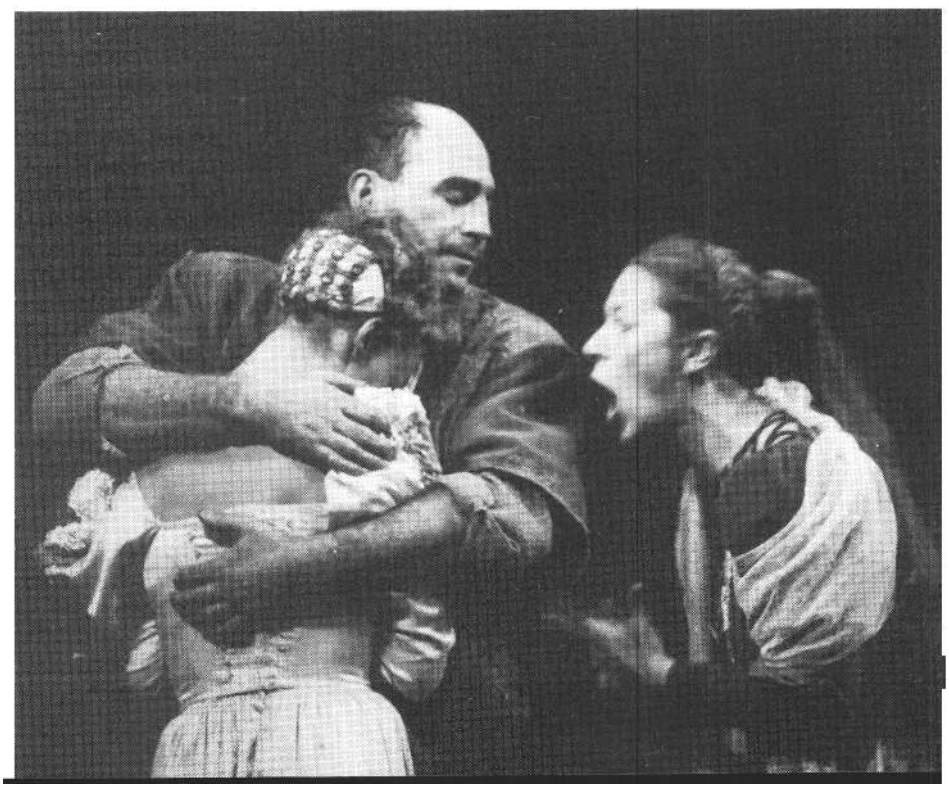
Kulka János (Jago) és Sztarenki Pál (Rodrigo) Shakespeare tragédiájának előadásában

tékenység csúcspontján Othello már-már állativá torzultan szökdécsel a színpadon, föl s le rohangál, valamiféle ősi, barbár nyelven mágikus szavakat mormol, eszelős tekintettel. Majd zászlósára támad, sárba birkózza, s szinte önkívületig ragadtatva magát, a sárból felemelkedve egy női figurát mázol a színpad bal oldali előterében álló hófehér ajtóra. A féltékenység kezelhetetlenné teszi indulatait; Othello olyan természetfeletti (és biológiai fogantatású) erővel áll szemben, amin már nem tud uralkodni. „Változzam kecskebakká" - mondja még korábban arra utalva, hogy úgysem hiszi el az aljas rágalmakat felesége hűtlenségéről; s Ács valóban vinnyogó kecskebakká fokozza le a mórt.

Az előadás Othello, Desdemona és Jago egymáshoz való viszonyára koncentrál, s szinte jelentéktelenné szürkíti a drá

ma hátterét: az epizódfigurák megjelenítését. Átértékelődik így az egész tragédia viszonyrendszere: a jóképű Cassio például alig-alig érzékeltetheti, mitől lesz olyan szenvedélyesen és hirtelenül fenntartás nélküli Othello féltékenysége, miként Rodrigo halvány vágyakozása Desdemona után is csökkenti a zászlós intrikálásának „hatékonyságát". Többségükben elnagyoltak, kidolgozatlanok az epizódfigurák s azok a szituációk is, amelyek a főszereplő drámáját „körülrajzolják", s ez többnyire nem a szerepek alakítóin múlik, hanem azon, hogy ennyi teret s nyomatékot kapnak a játékban.

Három, számos emlékezetes pillanatot hozó, egészében mégis ellentmondásos szerepformálás hordozza a nagyívű rendezői koncepció felemás megvalósulását. Lukáts Andor Othellója se nem méltóságteljes, se nem esendő és szánandó fi-



gura: olyan férfi, akin eluralkodik a monománia, s lassan, majd egyre viharosabb gyorsasággal elveszíti önkontrollját, és állati lénnyé torzul. E folyamatot Lukáts roppant precizitással és kidolgozottsággal jeleníti meg, jócskán feledtetve, hogy ez a végkifejletében tragikus alak nincs igazán a testére szabva. Talányos és rész-ben kibontatlan marad viszont viszonya Desdemonával: az, hogy miért vonzódik a lányhoz igazán, s azt sem tudjuk meg, miért bízik vakon zászlósában. (Mindehhez hozzá kell tenni, hogy Shakespeare művében - e ponton is - jócskán vannak „kitöltetlen helyek". Ám a szerepformálásnak és a rendezői értelmezésnek pontosan ezekre a dilemmákra kellene markáns és erőteljes választ adnia.)

Desdemona szerepében Nagy-Kálózy Eszter hamvas, üde, bájos velencei leányzót formál: ez az ifjú nő egyszerre gyermek és érzékiségét próbálgató asszony. Pontosabban a gyermekből hirtelen érik nővé, de úgy, hogy közben mindvégig megőrzi gyermeki naivitását is. A hirtelen jött szerelem magával ragadja, gyorsan kell felnőtté érnie - de érzelmileg még felkészületlen az asszonyszerep-re. Igy aztán leginkább kiszolgáltatott ifjú hitvesként és nőként értetlenül szemléli, mi is történik vele. Még csak alig ízlelte meg az érzékek mámorát, még vágyakozna más férfira is (Cassióval nemegyszer egymáson feledkezik a tekintetük), de már hűséges asszonyként kell kitartania s védekeznie Othello féltékenységével szemben. Ennek az ifjú Desdemonának az a tragédiája, hogy alig-alig ért meg valamit az egész drámából, ezért aztán nem is igen retten vissza férje eszelős féltékenységétől. Még akkor sem támad fel védekező életösztöne, mikor már közvetlen életveszélyben van. Ártatlanul, lélekben szűzen, riadt naivitással szenvedi el s asszisztálja végig értelmetlen, ostoba halálát.

Jagót Kulka János játssza, könnyed eleganciával, fölényes intellektuális vértezettel. (A szereposztás e ponton a legsikerültebb.) Kulka zászlósa nem nagy formátumú intrikus, inkább sima modorú, alattomos, rámenős gazember. Szinte logikai feladványként állítja az újabb és újabb csapdákat Othellónak, játszik, miközben maga sem tudja, mit akar elérni. Talán azt, hogy megsemmisítse Othellót? Talán, hogy asszonyt kapjon az asszonyért, hiszen az is felsejlik előtte, hogy Othello az ő feleségét is el-csábította. Kulka Jagója üresen, ön-célúan és kisszerűen gonosz - és paradox módon ettől lesz igazán kortársian félelmetes -: szivacs, amely magába szívja az élet mocskát, de ki is okádja magából azonnal a szennyet. „Mag nélküli" személyiség, de számító, cinikus és veszélyes is tud lenni. Ez a szerep kínálkozott fel neki, hogy több lehessen önmagánál, hogy meglelhesse azt, ami. Amikor Othello már gyilkosan féltékeny Desdemonára, Jago álszentül vigasztalja az aszszonyt, egy percre hozzásodródik, meg-érzi a testét is, majd a gyorsan szétszakadt ölelés után onanizálásba oltja vágyát. Ez a Jago olyan figura, aki igazából nincs is - mégis ő mozgatja e világot, s így hiteles igazán.

A színpadot a három főszereplő játéka uralja, a kisebb szerepek alakítói - olykor dramaturgiai súlyuknál is - halványabbak: Quintus Konrád Cassiója, Sztarenki Pál Rodrigója nem nehezíti meg túlságosan Jago ármánykodását. Koltai Róbert Brabantióként aggódó apa, Adorjáni Zsuzsa Emíliája hűséges és aszszonyát féltő, józan érzékű társalkodónő, Magyar Éva inkább féltékenységével ki-tűnő, mint közönséges utcanő.

Hogy a kidolgozott és gondolatgazdag rendezői koncepció, az olykor szépen megoldott szerepformálások, a lenyűgöző látvány (Menczel Róbert munkája), a jelmezek puritán eleganciája (tervezőjük Torday Hajnal), a hangulatfestő-hangulatteremtő zenei háttér (zeneszerző: Mártha István) és a kitűnő, Kardos Lászlóénál keményebb, érdesebb fordítás (Eörsi István munkája) összességében mégsem eredményezett revelatív erejű előadást, annak oka, úgy vélem, a játékintenzitás hiányában s a szituációk időről időre elnagyolt kidolgozásában keresendő. Mintha csak nem győzte volna a rendező kellő eréllyel és precizitással megvalósítani azt, amit eltervezett; így aztán nem teremtődött olyan feszültség, amilyet e valójában kegyetlen és brutális játék megkövetelt volna. (Az új fordításban a Desdemonát illető vád végig: „kurva". A régiben maximum „piszkos lotyó...") Annyi azért így is kiderült: az ösztönvilág homályos régióiban hagyott még felfedezni valókat ez az előadás.

William Shakespeare: Othello (kaposvári Csiky Gergely Színház)

Fordította: Eörsi István. *Díszlet:* Menczel Róbert. *Szcenika:* Zsanda Zsolt. *Jelmez:* Torday Hajnal m. *v. Zene:* Mártha István. *Segéd-rendező:* Tombor Zsuzsa. *Rendező:* Ács János.

Szereplők: Lukáts Andor, Koltai Róbert, Quintus Konrád, Kulka János, Sztarenki Pál, Dánffy Sándor, Csapó György, Krum Ádám, Hunyadkürti György, Nagy-Kálózy Eszter, Adorjáni Zsuzsanna, Magyar Éva, Lugosi György, Anger György, Lukács Zoltán, Némedi Árpád, Ottlik Ádám, Tóth Géza.

PÁLYI ANDRÁS

Közhely és varázslat

Janusz Glowacki és a Svábbogárvadászat

1

Janusz Glowacki nevét nálunk mind ez ideig nem sokan ismerték, holott az elmúlt évtizedek lengyel irodalmának egyik izgalmas, vitákat kavaró, érzékenységeket sértő alakjáról van szó, akinek karrierje minden ellentmondásossága, paradoxonjai és bakugrásai ellenére bizonyos értelemben tipikusnak is nevezhető. Kézenfekvő a párhuzam Roman Polanskival, aki csak öt esztendővel idősebb, mint az 1938-ban született Glowacki. Polanski tudvalevően már ifjú fil- mesként azzal hívta fel magára a figyelmet, hogy különös érdeklődéssel viselte-tett a dekadenciára hajló ál- és valódi művészkörök és a hamisítatlan alvilág iránt; Glowacki a hatvanas évek elején publikált első elbeszéléseiben nem kevésbé varsói bohémek, aranyifjak és csavargók írójaként hívja fel magára a figyelmet. Igaz, amikor első novelláskötete megjelenik (1968), Polanski már Hollywoodban filmezik; de ami késik, nem múlik: a Szolidaritás betiltása után ő is Nyugaton marad, s néhány év múlva fényes drámaírói sikereket arat az Újvilágban, ami emigráns írónak igazán ritkán adatik meg.

Külön érdekesség, hogy Glowacki odahaza nem is nagyon írt drámát, sokkal inkább novellistaként és filmíróként futott be. Andrzej Wajda *Légyfogója* (1969) is az ő novellájából készült, s történetesen ez a novella lett egyetlen magyarul megjelent elbeszéléskötetének, a *Légyvadászatnak* (1973) is címadó írása. A hetvenes évek közepe táján érdeklődése a dramatikus műfajok felé fordul, több hangjátékot és színművet is ír, némelyiket előadják, de sikert nemigen arat velük. Az ekkoriban kitűnő riporteri és publicista erőket alkalmazó, varsói *Kultura* hetilap munkatársa (olyan kollégái vannak itt, mint Ryszard Kapuściński), s tagadhatatlan, hogy a „hivatalos" sajtón belül ez az orgánum tekinthető leginkább a Szolidaritás szellemi előhírnökének. (Ennek mintegy ékes bizonysága, hogy a szükségállapot kihirdetésekor a szerkesztőséget szélnek eresztik, és a lap megjelenését hosszú időre felfüggesztik.) A gdański sztrájkok idején Glowacki is a hajógyárban tartózkodik, a riportkönyvet azonban, amelyet élményei alapján *Az erőszak szétporladása* címmel írt, nem

sikerül állami kiadónál publikálnia, csak szamizdatban jelenik meg.

Utólag az is nagyon jól hangzik, hogy *Koszfészek* (1979) című darabjáról, amelynek odahaza csak sikertelen előadása és rossz kritikája volt, egyedül Stefan Kisielewski írta le a *Tygodnik Powszechnyben* (a legismertebb és legkeményebb ellenzéki publicista a legrangosabb ellenzéki-katolikus lapban), hogy egy igazibb színpadi interpretációban „ez a darab a lengyel *Száll a kakukk fészkére* lehetne". Az viszont már tény, hogy a londoni Royal Theatre-ben a *Koszfészek* óriási sikert arat, épp azokban a napokban, amikor Varsóban bevezetik a szükségállapotot. Az író egyébként épp a premier miatt tartózkodik Angliában, ahonnan aztán nem tér vissza többé hazájába. Sőt Amerikában is a Koszfészekkel veti meg a lábát (noha előbb két egyfelvonásosát játsszák, különösebb visszhang nélkül), igaz, ehhez Arthur Miller pártfogására is szükség van, aki Joseph Papp kezébe adja a darabot. Odahaza 1981 óta Glowacki nevét természetesen (?) le sem írják, csupán Daniel Passent, a Polityka ismert publicistája siet informálni olvasóit az író készülődő amerikai sikerei hallatán, kijelentve, hogy „Glowacki csak nagy nehézségek árán tudja betornászni magát az amerikai piacra", minthogy „ő tipikusan az az irigylésre semmiképp sem méltó figura, aki csupán állami támogatással tudott boldogulni". Majd 1988 májusában *a Dialog* színházi folyóirat néhány soros hírben tudatta, hogy „Janusz Glowacki kapta a *The Hollywood Drama League Award* díjat »az 1987-es év kiemelkedő drámaírói teljesítményéért«. Az amerikai színikritikusok ezzel a Los Angeles-i Mark Taper Forumban bemutatott *Svábbogárvadászatot* tüntették ki."

2

Valóban ennyire jó darab lenne *a Svábbogárvadászat?* Aki Szegeden, a Kis Színházban ismerte meg Glowacki darabját, nem egészen érti az amerikai színikritikusok lelkesedését. Annak ellenére, hogy az előadás, amelyet Jordán Tamás rendezett, számos erénnyel dicsekedhet: ökonomikusan építkezik, jó ritmusa van, értékes színészeket látunk a színpadon stb. stb. Az egész produktum mégis lényegileg hatástalan marad.

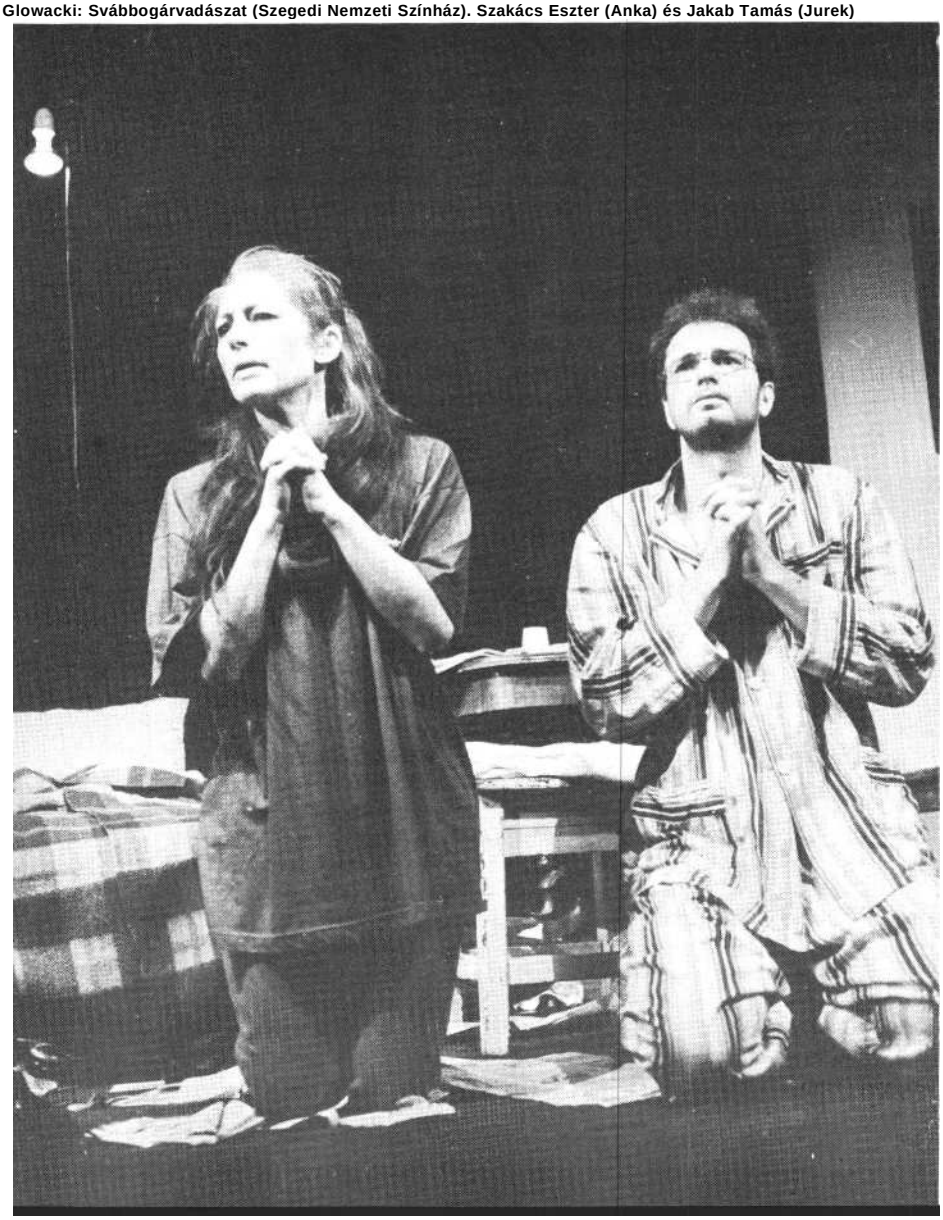
Glowacki prózaíróként is mindig szerette a sztereotípiákat. De sosem azért, hogy közhelyeket mondjon velük. A novellista pályája egyfajta nyelvi szabadságharcként is értelmezhető: felveszi a kesztyűt, s felelni akar arra a kihívásra, amit a modern irodalom számára a legkülönbözőbb rétegnyelvek jelentenek. Ám az is igaz, hogy „elbeszéléseit átitatja a Glowacki-prózára jellemző gúny és irónia, amivel az ábrázolt jelenségeket mintegy távol tartja magától" - írja róla Leszek Bugajski a nyolcvanas évek legelején, s mindjárt hozzá is fűzi: „Annak ellenére, hogy sok benne a gunyorosság, hogy társadalmi-erkölcsi helyzetjelentéseit többnyire túlszínezi, alapjában arra vágyik, hogy visszataláljon a »tiszta« irodalomhoz. Vagyis az irodalomról álmodik, és nem az irodalmi publicisztikáról, amely manapság oly uralkodó és oly nagyon előtérbe került. Ez talán kissé ómódúan hangzik, és bizonyára nagyon is esztétizáló magatartást rejt, ha mai ízlésünkhöz és az esszéregény iránti rajongásunkhoz mérjük. De azt hiszem, az irodalmi érték ilyetén exponálásának éppen most mélyebb értelme van."

Hogy mi ez a mélyebb értelem? Érdemes utalni itt az író *Egyre nehezebb szeretni* (1980) című elbeszélésére, amely tulajdonképpen azt sugallja, hogy az irodalom nem rendelkezik többé olyan nyelvvel, amely képes lenne a világot leírni. A novella hőse kénytelen azt a mesterséges nyelvet használni, amelyben még ott van a szétzúzott kultúra, és már ott van a feltámasztására tett kétségbe-esett kísérlet is. A történet az ötvenes évek elején játszódik, amikor a „régit" már erőszakkal elpusztították, és az „új" még nem képes kitölteni az űrt. Nem is olyan könnyű hát a hagyományt elvetni.

A színházi Glowacki egészen másképp, de lényegében nagyon hasonló alapkérdést exponál.

A hetvenes évek közepén szeretett kissé botrányszagú kijelentéseket tenni. „Félek, hogy a legragyogóbb színház az intézményes színház falain kívül talál-

Glowacki: Svábbogárvadászat (Szegedi Nemzeti Színház). Szakács Eszter (Anka) és Jakab Tamás (Jurek)



Jakab Tamás, Kovács Zsolt és Hegedűs Zoltán (Mr. és Mrs. Thompson) a Svábbogárvadászatban (Keleti Éva felvételei)

ható" - nyilatkozta a Teatrnak. Ugyanebben az interjúban olvashattuk: „A legkitűnőbb előadás, amit életemben láttam, egy gyűlés televíziós közvetítése volt, továbbá a Lengyelország-Anglia mérkőzés a Wembley-stadionban." Nemcsak arról van szó, hogy Glowacki kedveli a nagy szavakat, a hatásos gesztusokat. E kijelentésekből nyilvánvalóan kiolvasható bizonyos színházi professzionalizmus elvetése. Csakhogy azaz író, aki prózai szerzőként a „tiszta" irodalom után vágyott, ami eleve meghatározott szakmai igényességet jelent, színházi elképzeléseiben sem bizonyul vérbeli avantgardistának. Inkább a „tiszta" színházra vágyik, s ennek is megvan a mélyebb értelme.

Mindig a banalitásról, a sztereotípiákról beszél, a látszatokról, amelyekbe hősei belemenekülnek, de amelyek még-is nyomasztóak számukra. Glowacki hősei mindig elvágyódnak abból az életből, amelyet élnek; és sosem képesek lépni, mert a közhelyek, amelyekkel körülbástyázták magukat, fogva tartják őket. A dráma a lélek színpadán játszódik, de nemcsak ott. A „tiszta" színház mindenekelőtt játékot jelent, s Glowacki bebizonyítja, hogy személyében mesteri játékossal van dolgunk. Igazi „technikás" szerző, igazi „profi" drámaíró. Legalább-is *a Svábbogárvadászatban az.* 0, aki annak idején a legerőteljesebben a színházi professzionalizmus ellen lázadt. Hogyan jutott ide? Megtagadta-e magát? Vagy valami másról van szó?

Azt hiszem, az út, amit a drámaíró Glowacki megtett, csak látszólag kanyargós és ellentmondásos. Alighanem kezdettől ugyanaz foglalkoztatta: a játék elementaritását, primer örömét elfedő professzionalizmus ellen tiltakozott - de nyilván egyetlen percig sem gondolta, hogy a színpadi játék szakmai hozzáértés és elmélyülés nélkül igazi lehet. Két évvel ezelőtt interjút adott a *Wezwanie* című lengyel szamizdat lapnak, s ebben keményen ostorozza a hazai színjátszást, hogy annál több elismeréssel szóljon az angol és amerikai színházról. De nem is lenne Janusz Glowacki, ha nem igyekezne igen hatásosan elbagatellizálni a felvetett kérdést. „A fekete humor közel áll az amerikaiakhoz. Tetszik nekik, hogy komoly dolgokról komikusan írok. Lengyelországban az emberek megszokták, hogy komoly dolgokról csak komolyan lehet beszélni. Én e tekintetben nem váltam be. S ezért boldogulok itt jobban, mint otthon" - mondja. De hát gondoljunk csak Polanskira: ő többé-kevésbé ugyanilyen okokból nem találta a helyét odahaza. Vagyis az írói-színházi hang-nem, különösen ha művészi önkifejezés-ről van szó, nem tekinthető mellékesnek. Glowacki könnyed, morbid és játékos. Ami nem jelenti, hogy játékának nincs mélyebb értelme, mert van. Pontosabban: lehet. Kellene, hogy legyen.

Szegeden is kellett volna, hogy legyen.

3

Még a *Koszfészek* londoni sikere után nyilatkozta, hogy a Royal Theatre előadásának titka valójában nem más, mint hogy ott a Koszfészekből „politikai darabot csináltak, nem pedig társadalmi drámát, mint a lengyel előadásban". Azt hiszem, hasonló műfaji tévesztés történt *a* Svábbogárvadászattal is Szegeden, amivel nem akarom azt állítani, hogy Jordán Tamás nem „játszatja ki" a mű politikai hangsúlyait. De Glowacki szótárában a „politikai darab" és a „társadalmi dráma" között másféle - poétikai-műfaji - választóvonal húzódik. Utóvégre egy „társadalmi dráma" is tud politizálni, olyannyira, hogy a politikai kérdéseket is „súlyos" társadalmi problémaként prezentálja. A „politikai darab" viszont „könnyed": a hangsúly a játékra és az iróniára kerül, s az úgynevezett társadalmi kérdések csak ezen át, ennek közvetítésével szólalnak meg. Glowackinak ez nagyon fontos, mert ő így látja a világot. Hősei elsősorban saját önazonosságukat keresik, de nem filozófiai elhivatottságból vagy tudományos-szociológiai kíváncsiságból, hanem mert nem tudnak megbirkózni saját életszerepeikkel. Hogy világosabb legyen, miről beszélek: Glowacki az említett interjúban „politikai irodalomként" emlegeti Franz Kafkát is, akit egyébként igen közel érez magához.

Miről szól hát ez a darab? Glowacki azt mondja, egy emigráns író rémálmáról. A hely és az idő tekintetében akár önéletrajzi fogantatású is lehetne. New York-ban vagyunk a nyolcvanas évek elején, és Janek, az író, aki munka, megbízás, sőt munkakedv nélkül itt tengeti az életét, álmatlan éjszakáin svábbogarakra vadászva, a Szolidaritás betiltása után hagyta el Lengyelországot. Anka, a felesége, aki otthon ismert színésznő volt, itt végképp kilátástalan helyzetbe került: a szerencsébe vetett vak bizalom azonban lassan szétporlik, ahogy az ébrenlét és az álom, a józan önismeret pillanattöredékei és az illuzórikus képzelgés fantáziafutamai összefolynak e talajtalanná lett varsói művészházaspár egymást és önmarcangolásában. Miközben életük helyszíne, ez az egyre nyomasztóbb New York-i lakás (a könyörtelen háztulajdonossal, undok szomszédokkal és a padló deszkái alatt meglapuló bogarakkal) kérlelhetetlenül reális, olyan lelki vidéken bolyonganak ők, ahol magától értetődően lépnek elő a szekrényből, a falból, a levegőből múltjuk és jelenük képzelt - vagy valóságos? - figurái. Ez Glowacki igazi dramaturgiai mesterfogása: hogy e feltűnő alakokat ugyanaz a két színész játssza, hol az otthoni cenzor bőrébe, hol az itteni bevándorlási hivatalnok fizimiskájába és még egy sor egyéb szerepbe bújva, egészen odáig, hogy egyiküknek (nyilvánvalóan két férfi színészről van szó, habár az író ezt nem köti ki, azaz itt még egy „csavarási" lehetőség rejlik, amennyiben az egyiket arra rátermett színésznő játszaná) Mr. és Mrs. Thompson látogatásakor még afféle „nagyságos asszony"-szerep is jut.

A lényeg azonban, hogy e sajátos kísértetjárás eredményeképp Janek és Anka végül rádöbbennek: haza kell térniök, nem tehetnek mást. Es ettől a felismeréstől rendkívüli módon megkönnyebbül-nek, mindjárt nyúlnának is a telefonért, hogy fölhívjanak valakit az otthoniak közül, s elújságolják döntésüket. De kit? Sorra veszik az ismerősöket, a barátokat. Az egyik Párizsban van, a másiknak nyoma veszett, a harmadikat internálták, vagy lecsukták, vagy meghalt, vagy „kol-

laboráns" lett stb. stb. A hosszú névsor végén kiderül, hogy nincs senki az „óházában", akit fölhívhatnának. Egymásra néznek, és a következő kérdést már fel se kell tenniök egymásnak. Akkor kihez mennének haza? De végül is ki miatt maradnának itt? Az egyik változat kiábrándítóbb, mint a másik; a néző nem is tudja meg végül soha, hogy Glowacki hősei hogyan döntöttek. Ez azonban már nem is tartozik ehhez a drámához, amely valóban keserű, sötét kontúrokkal megrajzolt helyzetjelentés a lengyel értelmiség szétfoszlásáról és szétforgácsolódásáról.

„Politikai darab"? Igen. Sőt vádirat az ellen a hatalom ellen, amely az 1956-os néhány esztendős olvadás kivételével évtizedeken át „következetesen" értelmiségellenes politikát folytatott. Hisz nemcsak a sztálinizmus végezte el Lengyelországban a maga kontraszelekció-ját, de a hatvanas évek közepétől az írók és gondolkodók nagy része előbb belső emigrációba, 1968 után pedig külföldre távozott. A hetvenes években mégis úgy látszott, hogy az ekkor színre lépő, alkotói ambíciót és friss szellemi energiát hozó nemzedék némileg helyrebillentheti a mérleg serpenyőjét, ám ez a nemzedék is „elvérzett" a szükségállapot kihirdetésekor, hisz épp a legjobbak ismét elhagyták az országot. *A Svábbogárvadászat* finálója ezt a fájdalmas sebet „tépi fel", amely így, ebben a végletes formában magyar analógiákkal nem is magyarázható. Innen, a politikai „vádirat" felől tehát a magyar néző számára nehezen közelíthető meg a mű; de mint láttuk, Glowackinak korántsem csak afféle beolvasást jelent a „politikai darab", ha-nem mindenekelőtt: közéleti töltésű, ironikusan prezentált színpadi játékot, ami csupa álarcosdi, virtuóz lelki és fizikai maskarádé. Ez az az attitűd *a Svábbogár*vadászatban, ami „tetszik az amerikaiaknak", s ami ezt az ízig-vérig lengyel - és kelet-európai - ihletésű darabot hamisítatlan amerikai színművé teszi.

Paradoxon, de a fentebb mondottakból talán kiderül, miért érzem így: a *Svábbogárvadászat* „amerikai" aspektusa hozzánk - a mai magyar színjátszáshoz és a mai magyar közönséghez - közelebb áll és érthetőbb, megközelíthetőbb, mint a „kelet-európai" aspektus. A darab primer politikai tartalmának ugyanis csak akkor van aktivizáló szerepe a színházban, ha közvetlenül magunkra tudjuk vonatkoztatni; ami viszont játék, az épp azért az, ami, hogy minden áttétel és minden újabb variáció gazdagítsa. Ez az „amerikai" játékmodor egyébként is valójában a Molnár Ferenc-i-iskola modernebb kurzusa: már csak ezért is közünk lehet hozzá. Vagy kellene, hogy közünk legyen. Csakhogy a magyar színház Molnár Ferenc-i hagyománya - sok más hagyományhoz hasonlóan - elhalt, s nem szervesült a modern törekvésekben. Akik őrzik, többnyire „muzeális" formában őrzik (az utolsó nagyszabású ki-vétel alighanem Márkus László volt), akik viszont a színjátszás új útjait keresik, nemigen nyúlnak vissza ehhez a tradícióhoz.

Azt hiszem, ez a mélyebb oka annak, hogy Szegeden - minden méltányolható szakmai kidolgozottsága és gondossága ellenére - nem sikerült megszólaltatni azt a Glowacki-színházat, amelyet annak idején maguknak a lengyeleknek sem sikerült. Jordán Tamás rendezésében szívesen dicsérem az ambíciót, Szakács Eszter Ankájában a lélektani árnyalatokat, Jakab Tamás Janekjában néhány frappáns, jól megragadott jellemvonást (kevésbé Kovács Zsolt és Hegedűs Zoltán kissé túl egysíkú, itt-ott kabaréízű epizódjait); igazán csak az róható fel ne-kik, hogy nem jöttek rá, ott kell keresni e darab nyitját, ahol a legkevésbé gondolnánk: a rég eltemetett vagy muzeális értékként ápolgatott, de így is, úgy is porosnak, avíttnak elkönyvelt molnári tradícióban. Kérdés persze, hogyha rájöttek volna erre, képesek lettek volna-e vizet meríteni az elapadt forrásból. Sőt talán rá is jöttek erre - elméletileg -, csak ez nem derül ki az előadásból. Lehetséges. Alig képzelhető el ugyanis, hogy egyetlen próbafolyamat alatt áthidalható az a szakadék, amely a saját tradícióival meghasonlott magyar színjátszás jelen állapotát (minden elismerhető és elismerendő értéke és eredménye mellett) jellemzi.

Glowacki, aki szereti a közhelyeket, varázslatot tud velük művelni: ironikus játékában a sztereotípiák az élet igazi, lényegi összefüggéseire utalnak, miközben fonákjáról színére fordítják a valóságot. Épp ez a Molnár Ferenc-i benne. Sajnos, ez a varázslat kimaradt a szegedi előadásból. Az ambiciózus vállalkozás torzóban maradt, azt tanúsítva, hogy a színházi sikernek vagy sikertelenségnek kulcskérdése a játékstílus, az adekvát színpadi nyelv megtalálása - amiről újra és újra hajlamosak vagyunk megfeledkezni.

Janusz Glowacki: Svábbogárvadászat (Szegedi Nemzeti Színház)

Fordította: Prekop Gabriella. *Díszlet:* Donáth Péter m. *v. Jelmez:* É. Kiss Piroska m. *v. A rendező munkatársa:* Horkits Erzsébet. *Rendezte:* Jordán Tamás.

Szereplők: Szakács Eszter, Jakab Tamás, Kovács Zsolt, Hegedűs Zoltán.

ERDEI JÁNOS

Felemás

Mesél a bécsi erdő Nyíregyházán

„Ha egy nyomorult kínjainak enyhítésére, jobb híján, a simogatást kényszerülsz választani, tudnod kell, hogy az érintésnek olyannyira személyesnek kell lennie, hogy az csak néki szóljon; úgy, ahogyan csak őt, az ő nyomorúságát lehet megérinteni. Minden más esetben, segítés helyett, a tetszelgés vétkébe esel."

Johannes de Sanctis

A tempó és a fokozás eszközeinek meglelése mellett jószerivel egyetlen kérdésre kell válaszolnia a kiváló dramaturgiai érzékkel megírt darab rendezőjének. Mi robbantja szét a már az első jelenetben is töredezettnek mutatkozó idillt? Vajon a fékezhetetlen ösztönök számára eleve szűkek-e a társasági formák, avagy a társadalom megváltozott erőtere roppantotta-e össze azokat a normákat, amelyeknek labirintusában bolyongva az ösztönök régebben érzelmekké fáradtak? Korántsem érdektelen kérdések ezek egy olyan világban, ahol a járműveken már plakátok szólítanak fel bennünket arra, hogy ugyan adnánk át a helyünket az arra rászorulóknak.

A fentebb jelzett mindkét értelmezés pszichologizáló megközelítést igényel tehát. Eltérés - a drámai építmény szétrombolásának veszélye nélkül - inkább csak abban lehet, hogy a mű előadása egy némiképp időtlenebb, Freud nevével fémjelezhető avagy Wilhelm Reich elgondolásával rokonabb emberképet tételez-e. Magyarán, a színpadi események az alakok pszicho(pato)lógiájából vagy társas viszonyaik véletlentől is alakított változásainak interiorizálásából eredeztethetőek-e inkább. Léner Péter rendező, csak találgatni lehet, miért: Brechtesíti a darabot. Ennek következtében az előadás olyannyira tempótlan, hogy szinte jeleneteire esik szét, s ráadásul a fokozást szolgáló színpadi megoldás, bár rendkívül hatásos, tökéletesen külsődlegesnek bizonyul. Így azután a szcenikai eszközök mintegy eltakarják azt a drámát, mely az egyébként elmélyült - de következetes színészvezetés hiányában összehangolatlan - színészi játék nyomán elősejlik. Ezért kell azt a némiképp szokatlan megoldást választanom, hogy még az előadás tulajdonképpeni felidézése előtt részletezem annak hibáit. Így válhat érzékelhetővé, hogy ami az elemzés nyo-

mán figyelemre méltónak tűnhet, az csupán kikövetkeztethető az előadásból. Utólag, az emlékezet segítségével összerakható az, amit a zavaró körülmények újra és újra szétromboltak. Mintegy az előadással megküzdve kellett játszaniuk a színészeknek.

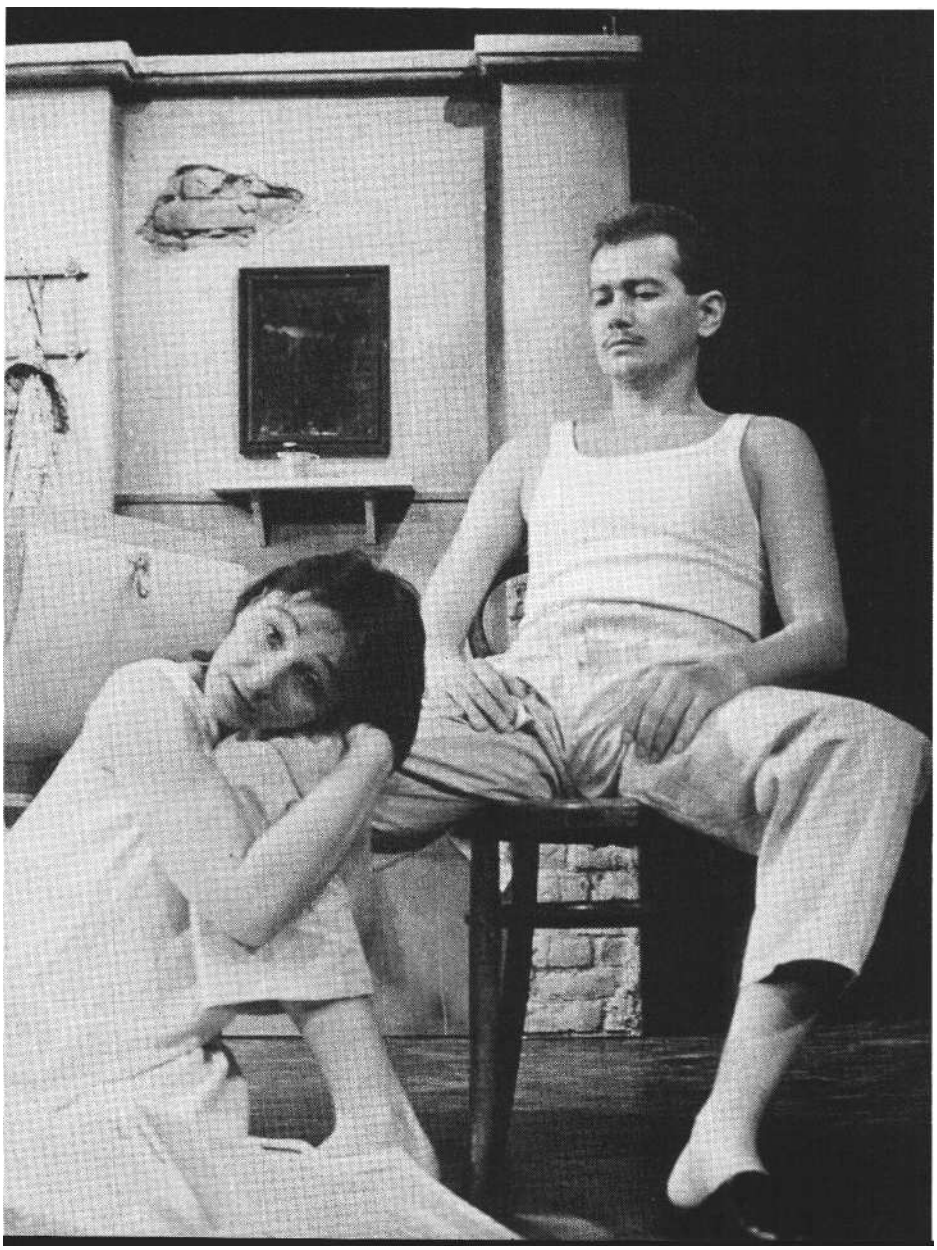
Rólunk szól a mese

A helyüket elfoglaló nézőket a feketébe hajló sötétbarnába burkolt üres színpad képe fogadja, oldalt két-két rézsút benyúló, felül a színpad sötétjébe vesző kazettás paravántól tagoltan. Az előszínpad két oldalán egy-egy szárnyatlan ajtó, melyeket színes villanykörték kereteznek. Mintha egy ravatalozó oldalajtói a Vidám Park szellemvasútjába vezetnének át.

Székely László a méretek megválasztásával ismét az arányok mesterének bizonyul. Az ajtók ugyanis oly kicsinyek, s oly sötétbe vezetnek, hogy a színes égők tökéletesen illeszkednek a komor színpadképhez - mint egy fekete ruhához öltött picinyke gyöngysor, mely a gyászruhát merész estélyivé varázsolja át. Ám a díszlet nemcsak ettől bravúros, az előadás harmadát-negyedét meghatározó! Az égőcskék ritmusa a nézőtéri oldalvilágítását ismétli, amiként a színpadot uraló mélybarna is a nézőtér falának árnyalatát folytatja, s észrevétlen átmeneteken keresztül vezet a hátsó fal éjfeketéjébe. A díszlet tehát kiköveteli azt, ami célja lehetne az előadásnak: a nézőteret a színpadtól elválasztó határ lerombolását. S a díszlettervező további hathatós támogatásától segítve, a rendező ki is használja ezt a lehetőséget. A harmadik résznek - az egész dráma csúcspontjaként is fel-fogható - első jelenetét kettéválasztja: piros selyemfüggöny ereszkedik az elő-színpadon revüt idéző beállításban ének-lő és menetelő játszók mögé, s amikor a dal végeztével ez a függöny újra felmegy, a színpadon addigra berendezett mulatóban egy ugyanilyen vörös selyemmel ta-kart kisszínpad áll. Tiszta sor! Az történik, ahhoz hasonlónak kell történnie a nézőkkel, ami a színpadi függöny felmenetele után a színpadon levőkkel esik meg! (Ezt a várakozást erősíti, hogy a jeleneteket egymástól mindig elválasztó és leomló függöny csak itt, ebben a jelenetben vörös.) A színpadon azonban nem történik semmi kiemelésre méltó! Változatlan tempóban folydogál tovább a történet a még meglehetősen távoli befejezés felé. Magyarán a szcenikai poentírozás dramaturgialiag meglehetősen érdektelen pontra esik. Az apa ugyan fölismeri táncosnővé „züllött" lányát, de rideg marad; a lány pedig ezen a színpadon meglehetősen felemás módon a tolvajlás vétkébe esik. (A szöveg arról szól, hogy lopott, viszont a lopás gesztusának megmutatásával adós marad á színésznő, de ugyanakkor hiányoznak azok a jelek is, melyek ártatlanságát egyértelműsítenék. Egyszerűen zavarosak a színpadi események, és éppen ezen a szcenikailag leghangsúlyosabb ponton! Mintegy saját bizonytalanságát emeli ki így - nyilván akaratlanul, de árulkodó módon a rendező.)

Önmagában semmi kifogásom sem lenne az ellen, hogy a színház olyan tükröt tartson elénk, melyben tolvajként látjuk viszont önmagunkat, amiként a megvádolt ártatlanság is nyilván színpadra állítható releváns módon, sőt elvben az a lehetőség sem zárható ki, hogy a kőszívű ostobaság legyen korunk kényszerű képmásává, azonban mindháromnak elemi feltétele, hogy egyértelműen megjelenjék a színpadon, hogy valamelyik lehetőség a színészi játékban realizálódó valósággá legyen. Hogy az előadásnak ezek a szcenikailag kitüntetett eseményei csak igen kevéssé „jönnek át a rivaldán", a darabértelmezés határozatlanságai (maszatossága) mellett a díszletre visszavezethető okai is vannak.

Ödön von Horváth: Mesél a bécsi erdő (nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház). Molnár Erika (Marianne) és Safranek Károly (Alfréd)



Túlmagyarázás

Amikor a nézők elfoglalták helyüket, s kihunynak a fények is, a sötétben tátongó színpad elé fehér selyemfüggöny szalad, s amiként majd az összes többi jelenet előtt is, a harmincas évek fasizálódó Németor-

Jelenet a Mesél a bécsi erdő nyíregyházi előadásából

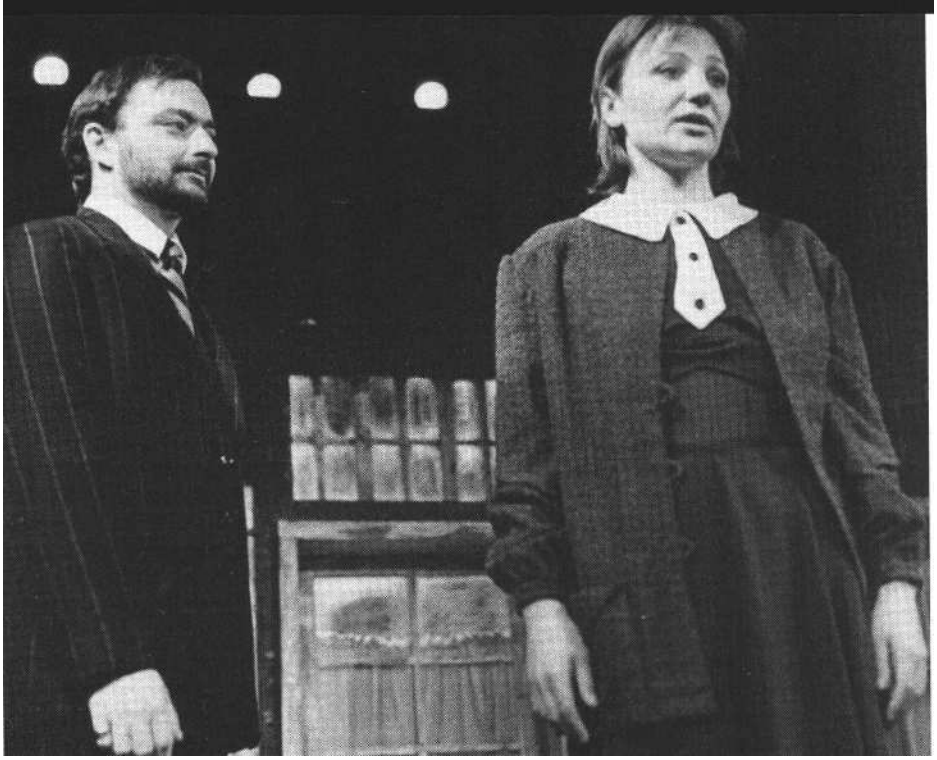
szagáról, illetve nyomorgó Magyarországáról tudósító filmkockák vetülnek rá. A válogatás roppant szellemes, és Bokor Pétert dicséri, de ezek a bejátszások újra és újra megszakítják a dráma menetét, széttörik annak ívét. Állóképek sorozatává szabdalják azt, aminek összefüggései így alig-alig érzékelhetők. Brecht talán elégedett lenne ezzel a rendkívüli módon elidegenítő effektussorozattal, de Ödön von Horváth drámája, s ezáltal az előadás is, csupán kárát látja. A bejátszott újságrészletek ugyan akárha ma íródtak volna, a szükséges „racionalizálás" nyomán fenyegető munkanélküliséget s a túlfeszített adózást emlegetik; mindazonáltal hajlok arra, hogy fölösleges didaxisnak véljem. Mintegy a néző szájába rágja azt, aminek létrehozása elemi kötelessége (lenne) minden színházi előadásnak, s amit ez a produkció a fentebb már leírt függönyjátékkal amúgy is hangsúlyoz: rólunk szól a mese. No de mit mond? - ez az a kérdés, amelyre az előadás egészének kellene felelnie, s ezt a választ sem a rafinált(abb, mint a függönyjáték), sem az átlátszóan direkt csomagolás (amilyen a filmbejátszások ötlete) nem helyettesítheti. Hogy egyáltalán filmbejátszásokra kerül sor, annak okát egyébként a díszletben vélem fölfedezni. A vetítővászon mögötti üres teret ugyan-is meglehetősen zajos kopácsolással és meglehetős lassúsággal újra és újra átdíszítik. Egyik színpadkép ugyan jobb, mint a másik, s szinte mindegyik kitűnő, ám valószínűleg nincs olyan remek díszlet, amelyikért az előadás egységével lenne érdemes fizetni. Felmerül az a harmadik lehetőség is, hogy a rendező, okkal vagy ok nélkül félve a nézőtéri reakcióktól, egyszerűen nem bízott annyira az előadásban, hogy annak feszültsége kitöltheti az átdíszítéshez szükséges szünetet. Akár szcenikai kényszerűség, akár rendezői koncepció, akár pedig félénkség eredménye a filmbejátszás ötlete, a vetített képek ráadásul el is térítik a művet: egyrészt eltávolítják, a bejátszásokkal megidézett harmincas évekhez rögzítik a cselekményt, másrészt pedig direkt politikai kontextusba helyezik a színpadi történéseket, s erre a kontextusra az előadás, mely az operettesen túlzó, illetve a realista játékmód határán egyensúlyoz, egyszerűen nem rezonálhat.

Egyedül a Gados Béla formálta nácitanonc jogásznak van néhány olyan ördögien jó pillanata, hogy az ember napjaink erkölcsi tisztaságot emlegető hordószónokaira vélhet ráismerni. Az általa játszott Erich azonban csupán aprócska karakterszerep, s a színész semmiféle rendezői támogatást nem kap ahhoz, hogy ennél több lehessen.

Mindazonáltal kikövetkeztethető a rendező darabértelmezése: a ravatalozók komorságát idézően sötét és üres teret éppen hogy elrejtő, olcsó, már-már vásári kulisszák között játszódik életünknek a színpadon láthatóhoz hasonlatos kutyakomédiája. Csak éppen ezt az utólag kikövetkeztethető üzenetet szinte maradéktalanul felszívta az előadás fentiekben taglalt kettőssége. Ráadásul a színészek játékukkal sem a szcenikailag egérfogónak mutatkozó jelenetet nem készítik elő, sem aktuálpolitikában nem „utaznak" (ahogyan például a Radnóti Színház legtöbb előadásán ennek lehetünk tanúi), hanem a rájuk bízott szerepek aprólékos megjelenítésével egy hallatlanul érdekes viszonylatrendszert vázolnak fel. Igaz, a rendezői következet-lenség miatt meglehetősen erőtlenül. Pontosabban: mérsékelt hatást váltva ki csupán a nézőkből. Ezért azonban a legcsekélyebb szemrehányás sem illetheti őket. Ugyanis a - nevezzük nevén - meg-lehetősen hatásos, de üres patronokat pufogtató rendezés ellenében (de mindenképpen segítsége nélkül) teremtik meg azt, ami ezen az estén valóban figyelemre méltónak mutatkozott a Móricz Zsigmond Színház színpadán. Jó néhány instrukció ugyanis kifejezetten üti azt, ami úgyahogy, de létrejön a színpadon.

Kötéltánc a bűn felett

A darab centrumában, mint ismeretes, három szomszédos bolt tulajdonosainak kiterjedt emberi viszonyai hullámoznak: a hentes elvenné a szomszédos „babaklinika" tulajdonosának a lányát. Az ifjú



Mátrai Tamás (Oszkár) és Molnár Erika (Marianne) a Mesél a bécsi erdő című előadásban (Keleti Éva felvételei)

hölgy azonban eljegyzésükön a szomszédos trafikosnő kitartottjának a karjaiba omlik. Alfréd, a fiatalember a lány kedvéért elhagyja kitartóját, aki átmenetileg a lány apjának unokaöccsével vigasztalódik, de mivel tulajdon nélkül nincs megélhetés, végül minden az eredeti tervek szerint kényszerül alakulni: Alfréd visszatér trafikosnőjéhez; Oszkár, a hentes pedig végül megkapja Marianne-t. Csak épp eközben Alfréd nagyanyjának áldásos közreműködése Alfréd és Marianne kisfiának halálához vezet, amiként elpusztul a csapásokat elviselni nem tudó „tündérkirály" is, Marianne apja, a „babaklinika" tulajdonosa.

Léner Péter jórészt érzékeli és érzékelteti is a társadalmi viszonyok szorításában véglényekké nyomorodottak önpusztító tragédiáját: a záróképben a kisfia elvesztésétől üvöltve zokogó Marianne-t Oszkár elébb a nyílt színen leteperi, majd harsogó, ünnepélyes zenétől kísérten a zsinórpadlásra fölhúzott kuliszszáktól megszabadított színpad üres sötétjébe vezeti. Ha a rendező nem terhelte volna a nézőket a megjelenített világ és napjaink valóságának párhuzamát - az előadás ívének széttörése árán is - hangsúlyozó filmbejátszásokkal, ha a darab - már említett - szcenikailag hangsúlyos pontjának eseményeit a színészi játékban is tetten érhető módon értelmezte volna, úgy valószínűleg nehezen feledhető élményként vésődött volna érzékeinkbe mindaz, ami így csupán utólag kielemezhető és összerakosgatható intellektuális élmény. Hiszen ne feledjük, a záróképben feltáruló sötét pokol hangsúlyozottan a nézőtér építészeti megoldásainak finom ismétléséből jött létre. Végül is életünk terét minősítik tehát a színpadi események, s nem is erőtlenül, ám a minősítéshez elvezető út egyenetlenségei és következetlenségei miatt ez az önmagában rendkívül hatásos színpadi pillanat is legfeljebb felemásnak nevezhető.

A pontos színészi játék nyomán egyébként, ha nem is hangsúlyossá (az előadás hangsúlyainak létrehozása rendezői feladat), de észrevehetővé lett az is, ami valószínűleg a darab jól megírt szerepekben is realizálódó immanens tartalma, s aminek rendezőileg is pontos kibontása az előadást nemcsak árnyaltabbá, de hatásosabbá is tehette volna a Kaposvárott bemutatott Othellónál. A párhuzam fölemlegetése nem véletlen. A kaposvári előadás is - az eredeti drámai anyag ellenállását korántsem teljes sikerrel legyőzve - annak bemutatására vállalkozott, hogy a regulatív funkciót is betöltő családi kötelékeket széttörő s ezáltal összekuszálódó, majd elszabaduló személyközi viszonyok miként redukálják az érzelmeket puszta ösztönkitörésekké. S bár Kaposvárott csak a végeredmény látható, míg Nyíregyházán a végeredményhez vezető folyamat állomásai is, a kaposvári kevesebbet egy egész előadás szolgálja, míg Nyíregyházán ez az elállatiasodás egy meglehetősen következetlen előadás melléktémájaként bukkan fel. Hogyan?

Alfréd és Marianne tóparti összeborulásánál (I. rész IV. jelenet) Safranek Károly és Molnár Erika az emberi gesztuskincs olyannyira személyes régióit mozgósítja, hogy a néző számára egy pillanatig sem lehet vitás: létezik a meghittségnek és a gyöngédségnek egy olyan, színpadon csak egészen ritkán látható foka, melyben egy érintés többet adhat ezernyi csóknál (személytelen beteljesülések tucatjairól nem is beszélve); a pillanat kínálta lehetőségtől tehát visszariadniuk bűn lenne. Mindez a két színész szerepépítkezésének köszönhető. Safranek ugyanis nem cinikus és üresfejű világfit mintáz, ami pedig meglehetősen megszokott és kézenfekvő megoldás.

Alfrédnak a kapcsolat következményeit elhárítani akaró szövegeit olyan kínlódó szaggatottsággal mondja, hogy ezáltal egyértelművé válik, az általa játszott figura korántsem a velejéig romlott, csak éppen a körülmények! Nos, a körülmények olyanok, hogy a Molnár Erika játszotta tapasztalatlan, de érett nő éppen attól lágyul el, hogy egy ilyen „becsületes és finom" embert sodort útjába a végzet; aki éppen hogy nem ledönteni, hanem visszatartani, óvni akarja őt. (Az általuk felidézett helyzet mindkettőjük eszén túljár.) Persze egy ilyen kapcsolat intenzitása a hónapos szoba nyomorúságában fenntarthatatlan. Rendkívül bosszantó azonban, hogy következetes színészvezetés híján Safranek Károly adós marad az elhidegülés folyamatának a kimunkálásával. Hogy nem a színész kárhozatáról, az egyértelmű: Safranek ugyanis

nemcsak hogy a nehezebbet, a két végpontot (az egészen ritkán látható teljes odaadást és a jéghideg közönyt) oldja meg hibátlanul, de a kettő vegyítésében, tehát a folyamat ábrázolásában a beállítás akadályozza meg: a szerző instrukciójával ellentétben, az ebből a szempontból döntő fontosságú jelenetben (II. rész 2.) csak Alfréd végez távolodó mozgásokat, csak ő húzódik el Marianne-tól. S mindez hiába a rendezői beállítás következménye, az árát a színész kényszerül megad-ni. Néhány kivételesen szép és színészileg elmélyült pillanat ellenére Safranek Károly árnyalatokat nélkülöző játéka itt-ott az unalomig egysíkú. Hogy csak itt-ott, az Vennes Emmy átgondolt szerepépítkezésének és Safranek Károly színészintelligenciájának köszönhető. Amikor visszatér a lehetetlen világban is autonómiája maradékát őrizgető trafikosnőhöz, Safranek nagyon finom megoldásokkal érzékelteti, hogy tette nem(csak) önfeladás, de bölcs választás is: a kínálkozó sok rossz közül épp azt a partnert választja így, aki romlottságától nem riad vissza, de annak kendőzetlen felvállalásától nem is csábul el, miként Marianne. Így ez az Alfréd nem kényszerül sem arra, hogy mélyebb-re süllyedjen, sem pedig önmagát nem kell jobbnak hazudnia; az lehet, aki - s ez nem is olyan kis eredmény. A Marianne kínálta mennyország és a pokol között sikerül megkapaszkodnia valahol félúton.

A Marianne-t játszó Molnár Erika valamivel szerencsésebb színpadi helyzetben van, s ezzel él is. Mivel - a szerző instrukciójával ellentétben - ebben a felfogásban az elhidegülést csak elszenvednie szabad, ez a beállítás még egy rendkívül gazdag s szinte tökéletesen ki is aknázott pillanatot tesz számára lehetővé: a II. rész 3. jelenetét. Aprólékosan kimun-

kált némajátékok sorozatával jeleníti meg az újra és újra megalázott, de újra és újra megbocsátó szerelem gyötrelmeit, szinte egy leltár pontosságával, ám mégis érzékenyen. Innentől azonban ő is egyre nehezebb helyzetbe kerül. Mivel - a beállítások következtében - vétlennek látszik, helyzete rosszabbodásában, a gyónási jelenetben valóban okkal perlekedhetne Istennel. S ez - ebben a darabban - bizony elviselhetetlenül kulisszahasogató. Lenne. Molnár Erika azonban szerencsére visszafogja magát, így az előadás az elviselhetőség keretei között marad, ámde éppen azon az áron, hogy az általa játszott alak koherenciája jóvátehetetlenül megtörik. Rutinnal áthidalja ugyan a rendezői következetlenség okozta szakadékot, de az ilyesfajta rendezői hibáknak - hosszú távon - a színész issza meg a levét. Hamissá kell válnia, hiszen maga a színpadi helyzet az!

Külön említést érdemel a trafikosnő szerepében Vennes Emmy, aki Máthé Eta szerepét vette át. Lágy nőiességből és egészen alpári közönségességből hibátlan stílusérzékkel kikevert Valériája az est legegyenletesebb alakítása. Az általa formált figura az Alfrédot és Marianne-t felőrlő dilemmát tökéletesen ismerve, úgy vadászik egy „igazi férfira", hogy annak is tudatában van: ezért a „legtöbb"-ért (noha tulajdonképpen „mindent megér") csak igen mérsékelt árat szabad adnia, különben ő maga is reményteljes vadászból vadászott vaddá züllik. S lévén, a színpadon is látható módon, a másik nembeli vadászok legtöbbje alig-alig méltó a férfi névre, neki magának kell gondoskodnia státusa változatlanságáról.

Hogy valóban így áll a dolog, azt a már említett Gados Béla mellett Stettner Ottó, Bárány Frigyes, Simor Ottó és Hetey László játéka is igazolja. Ki villanásokkal, ki váratlan kitörésekkel, de sorra-rendre tanúbizonyságát adja az általa játszott figura alig férfi, örömadásra képtelen voltának. Csakugyan játékuk-nak köszönhető ez, mert a torzulásoknak játékukból összeállítható katalógusával a rendező egyáltalán nem törődik. Bárány Frigyest például, aki talán a legnagyobb színészi energiákat mozgósítja a rábízott alak megteremtéséhez, e tekintetben egyenesen visszafogja. Joviális öregúrrá rendezi át, és épp a szcenikailag poentírozott - kabarébeli - jelenetben, ahol pedig éppen hogy ő mozgatja, már-már ördögi ügyességgel a szálakat. (Ha az itt megmutatkozó tétovaság esetleg a színész ötlete volt is, a rendező volt az, aki jóváhagyta - a rosszat.)

Elhibázott, noha színészileg igényesen megoldott és ki is dolgozott Mátrai Tamás Oszkárja. A beállítás szerint ő maga a naiv ártatlanság. Visszafojtott érzékeivel érzi és rettegi is azt, amit Vennes Emmy trafikosnője az eszével is átlát: a másik nemhez való kényszerű közeledés során az ember mintegy egyensúlyozni kény-szerül a bűn felett. Vagy érzékeit nyomorítja meg a társadalmi konvencióknak való engedelmeskedéssel, vagy érzékei-nek engedelmeskedvén a képmutató társadalom teszi nyomorulttá őt magát. Szeretetre méltó, mert rettegve szorongó ez az Oszkár, aki épp fejest készül ugrani abba a paradicsomba, melyben a dráma többi szereplője a pokolnál is jobban szenved. Mátrai Tamás gyakorlatilag hibátlanul hozza ezt a karaktert, csak épp teljességgel hiteltelen és hihetetlen, hogy ez a gyerek - mint szövegszerűen elhangzik - a színpadon látható puszi közben még fájdalmasan meg is harapja Marianne-t. (A műsorfüzetben dramaturg nincs feltüntetve. Munkájának hiánya meg is látszik az előadáson.) Amiként a darabzáró leteperésnek és Marianne sötét pokolba való vonszolásának lélektani előkészítése is enyhén szólva hiányos.

Vágó Nellynek a szereplők státusában, sőt lehetőségeikben bekövetkezett minden árnyalatnyi változást híven követő ruhái mellett Zubor Ágnes, Csikos Sándor és Feleki Sári játéka segített elfeledni a darabértelmezés hiányosságait. Más kérdés, hogy dramaturgiailag átgondolt színészvezetés hiányában a náluknál exponáltabb szereplőknek (Vennes Emmy kivételével) nem adatott meg, hogy hozzájuk hasonló biztonsággal, törés nélkül hozzák a rájuk bízott alakokat. Mindez, még egyszer hangsúlyozom, nem a színészek hibája, de erősen kérdéses, meddig vehetők rá arra, hogy egy alapjaiban elhibázott, mert átgondolatlan előadásban teljes intenzitással vigyék vásárra a bőrüket. Több törődést érdemelne ez a remek erőkből álló társulat.

Ödön von Horváth: Mesél a bécsi erdő (nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház)

Fordította: Mészöly Dezső. *Díszlet:* Székely László m. v. *Jelmez:* Vágó Nelly m. *v. Zenei szerkesztő:* Palásti Pál. *Fotó-filmdokumentum:* Bokor Péter. *Zenei vezető:* Kazár Pál. *Koreográfus:* Majoros István m. v. *Segédrendező:* Fülöp Angéla. *Rendező:* Léner Péter.

Szereplők: Safranek Károly, Zubor Ágnes, Feleki Sári m. *v.*, Csikos Sándor, Máthé Eta, Mátrai Tamás, Stettner Ottó, Bárány Frigyes, Vennes Emmy, Molnár Erika, Simor Ottó, Csorba Ilona, Mártonffy Mária, Gados Béla, Matolcsi Marianna, Kerekes Vali m. *v.*, Gábos Katalin, Kocsis Antal, Hetey László, Balogh Béla, Pankotay István, Kókai Mária.

METZ KATALIN

Héjanász a szalonban

A Nem félünk a farkastól Pécsett

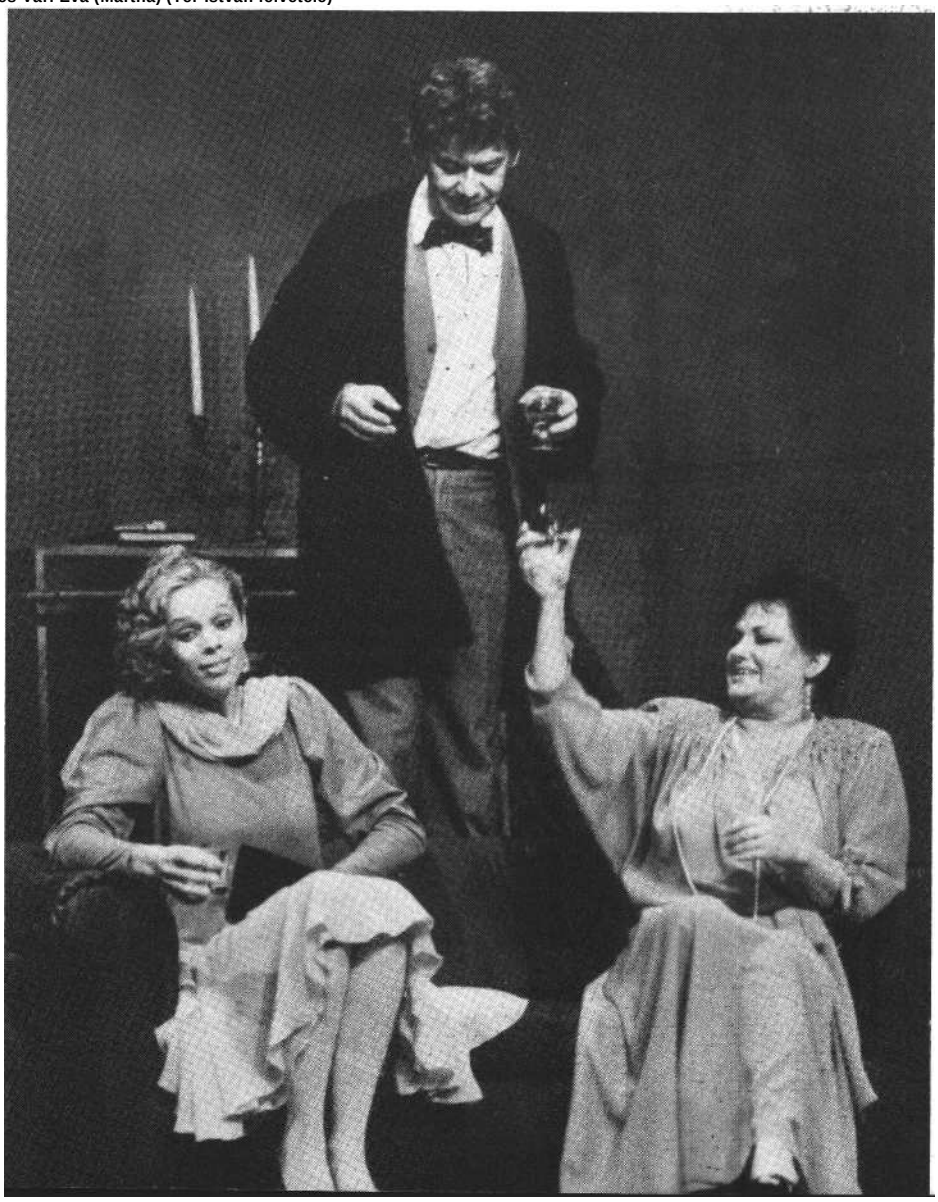
Alighanem az amerikai Edward Albee is érezte a tragikum huszadik századi inflációjának képtelenségét, amikor művei-nek alaptónusává a groteszk hangvételt tette. Jóllehet hőseivel valóságos halál-táncot járat. *Nem félünk a farkastól* című drámájának pazarul feleselő ellentmondásai nem merülnek ki ebben a paradoxonban. Antik indulatok és modern életérzés keresztezik egymást a kortárs drámaíró színpadán; az ősi rituálétól ellesett fojtott ösztönök robbanó felszínre törése. Szunnyadó tudattartalmak kerülnek napvilágra, hogy írójuk a legkorszerűbb lélekrajzot nyújtsa. Az esendő emberről, aki farkasszemet néz nyomasztó sorsával. A társas magánnyal. Az antik tragédia oknyomozó, múltidéző technikáját, katartikus sokkhatását a modern lélektani dráma jellemlebontó elemzésével párosítja. Művének korszerűsége a tekintetben is paradox, hogy a hagyományos drámaépítkezés törvényeit az artaud-i kegyetlenség módszerével kapcsolja össze, amikor a lélek legmélyére hatol, s a látszatra bűntelen szereplők múltjának bűneit hozza felszínre. Az élveboncolás könyörtelen precizitizásával. Az írói „beavatkozás" - ami a szereplők kíméletlen őszinteségét illeti - szokatlanul drasztikus. A képmutatásban és megalkuvásban vétkesnek bizonyuló hősöket drámai „gyehennatűzre" veti, hogy a fekete humorral átitatott, szellemes-kíméletlen párbeszédes purgatóriumot átvészelve, a finálé során már megtisztulva magasodjanak föl... s a kezdetben társalgási drámát „szimatoló" közönség pedig fokozódó azonosulással vagy épp elutasítással kövesse a megkínzott szereplők szélsőséges érzelmi hányattatását.

Elképzelhető hát, mekkora vihart kavart Albee darabjának ősbemutatója huszonöt évvel ezelőtt az Off-Broadwayn. Saját bevallása szerint „a közönség föl-kelt, kisétált a nézőtérről, és becsmérelni kezdte a színészeket: hogy merészelnek így beszélni, hogy merészelik ezt művel-ni, hogy mernek sértegetni engem? ...De ha két lehetőség van: hatással vagyunk-e vagy sem a nézőkre, én nem bánom, szeretnek vagy gyűlölnek, csak közönyösek ne maradjanak." (Plays and Players, 1964 márciusában kelt interjú.) Albeenak nem lehetett oka az aggodalomra: a *Nem félünk a farkastól* ma is világszerte

telt házakat vonz. És a közönséget ma is szíven üti az író kíméletlen őszintesége.

Ha egy színház ma műsorra tűzi Albee „haláltáncslágerét", mindenekelőtt szemmel kell tartania a fönti paradoxonok időszerűségét. A szöveg kínálva kínálja a groteszk felhangok érvényesítését, a tragikus összecsapások ironikus láttatását, és valósággal kihívja a léleklemeztelenítő ördögi kör bezárulásának paroxizmusig való hajtását a finálé tetőfokán. Nem pusztán álarcletépő gesztusok ismétlődéséről van szó: egyfajta spirális szituációépítkezés is fokozza a feszültséget, s egyre intenzívebb álarcfosztásban részeltetnek a szereplők. A férfi főszereplő, George meg egyre képtelenebb szimbolikus sztorikat eszel ki a két házaspár valódi arcának leleplezésére. A rejtett motívumok ismétlődése, új köntösben való megjelenítése pedig egyre több fantáziát kíván a rendezőtől. A házasélet bugyrait kiforgató George társai kíméletlen „ugratását" nem véletlenül illeti olyan szokatlan szóösszetételekkel, mint „háziasszony-hentergető", „házigazda-gyalázó", „vendégszorongató". A játék leple alatt aztán könyörtelenül megtáncoltatja a konvenciók álarca mögé bújt partnereit. Már maga a „hempergető", „szorongató" kifejezés is szokatlan színpadi akciók asszociálására utal, amit nem ártott volna vizuálisan is kihasználni. Annál is inkább, mert a háromfelvonásos dráma voltaképp cselekményszegény; egyetlen éjszaka, azonos helyszínen, az idősebb házas-pár szalonjában zajlik a végeláthatatlan, izgalmas dialógus. Olyannyira, hogy a színpadi idő nagyjából megegyezik a történet reális idejével. A három óra leforgása alatt - O'Neill nyomdokába lépve - az író nemcsak két értelmiségi házaspár lelki lecsupaszítását hajtja végre, hanem az átlagember által istenített amerikai életforma szatírájáról is gondoskodik. Rétegről rétegre ás le az egyetemi tantestület kifigurázásától az ifjú vendég házaspár családi környezetének szatirizálásáig. A drámaíró szándéka tehát a szereplők önleleplezésén jóval túlmegy.

Edward Albee: Nem félünk a farkastól (pécsi Nemzeti Színház). Töreky Zsuzsa (Honey), Héjja Sándor (George) és Vári Éva (Martha) (Tér István felvétele)



A pécsi előadás rendezője, Lengyel György, majdhogynem Strindberg-drámát rendez az Albee-darabból. Legalábbis ami a gyűlölködő házastársak jellemének lebontását, reális lélektani motiválását, a színpadi atmoszférát illeti. A jobb sorsra érdemes, ám pályáján megfeneklett, kisvárosi egyetemi tanár és nejé-nek hitvesi acsarkodása erősen *Halál*-táncszínezetű, ami nem is volna elhibázott szemlélet, ha nem tapadna hozzá némi avíttságíz a darab interpretálásában. A rendezés ugyanis, érzésünk szerint, nem annyira helyzeteket értelmez, mint inkább dialóguspasszusokat játszat, illusztrál. Így meglehelős stagnálás áll be a játék intenzitásában, pontosabban a szenvedélyek adagolásának egyfajta kimódolt föl- és lecsavarása - a paroxizmusig emelkedő szatirikus szituációteremtés meg a rejtett, ismétlődő motívumok egymásra feleseltetésének ki-, dolgozása helyett. S ha már a társalgási drámába oltott strindbergi atmoszféra mellett voksolt a rendező, nem ártott volna dürrenmatti groteszk rálátással kombinálni *á* Play *Strindbergre* asszociálva hogy a darab iróniájának szellemében korunkhoz közelítsen. Leszűkíti az értelmezést maga a színpadkép is; Werner József szokványosan berendezett szalonhelyiség e mustárszínű, ormótlan, süppedős plüssfoteljeivel, szimpla bútorzatával korántsem kelti egy amerikai értelmiségi c s a l á d m i l i ő j é n e k képzetét, „leragad" egy közép-európai funkcionárius lakberendezésénél A néző érdeklődését a színészi játék intenzitása köti le; a két főszereplő szemmel láthatólag nagy kedvteléssel vetette magát a pszichés váltások skáláját végigélő hősök szerepébe. Albee házaspárjának szenvedéstörténete, életvitelük hazugsága és végső szópárbajuk igazsága - általuk él. A nehéz bútorok közt kóályogva - akárha a hétköznapok abroncsai közé zárva -, az italozás szüntelen rituáléja közepette gázolnak egymás maradék becsületébe, tépik meg maradék önérzetüket, foszlatják szét utolsó illúzióikat. A fiatalabb vendég házaspár szeme láttára, tehát illetéktelen tanúk megalázó jelenlétében, mert a kataklizmát épp a jelenlétük indítja el.

A viharzó lelki konfrontációktól roskadó szöveg tehát nem kismegterhelést ró a színészekre. Az önleleplezés lépcső-

fokain kell fölkapaszkodniok, és fokról fokra megélniök a valósággal való szembesülés megrázkódtatásait. Amint saját létük és együttlétük omladékain vethetnek pillantást kicsinyes acsarkodásokkal terhelt múltjukra, hazug illúzióik szertefoszlatására, végül - egy villanás erejéig - remélt jövőbeli harmóniájukra, kései egymásra találásukra.

Héjja Sándor porig alázott, hitehagyott, megkeseredett George-a a férfi szűkölő magányát, Marthához fűződő „gyűlölve szeretlek" színezetű viszonyát példázza. A meddő küzdelmekbe fásult, rezignált intellektus a cinizmus védőbástyája mögötti apró torzsalkodásokra pazarolja maradék energiáját, hogy túlcsorduló keserűsége végső leszámolásba torkolljon. Minden mozdulata önvédelemből fakadó túlkompenzálás: támad, mert kiszolgáltatott. Támad, mert a máig szeretett nő válogatott módszerekkel alázza meg a „tejfelesszájú" kis karrierista előtt, aki mellesleg keménykötésű szép fiú is az -öregedő, korántsem izompacsirta George mellett. „Vendégszorongatásdiját" sem szadista kéjérzet diktálja, nem a méltóságában megtiport férj féktelen leleplezési szándéka. Héjja. álarcfosztó gesztusában nincs semmi ördöngösség, démoniság: az érzékeny ember lelki reakcióját játssza el. És mégis: igaz, nem rajta múlik, hogy a szerep paroxizmusig fokozódó ívét nem követi végsőkig nyomon, s inkább a pillanatnyi replikák - tőle telhetően pontos-intenzív - eljátszására törekszik. Önkifejezése többnyire a szöveg függvénye, a karakter sorok mögötti belső fejlődésvonalát némileg ingatagon követi, inkább momentumról mo mentumra éli szerepét.

Ugyanez áll Vári Éva temperaméntu- s alakítására is. Akárcsak Héjja, ő sincs híján az autentikus figurateremtő készségnek, ám - épp a pszichikai folyamat ívének (szemléleti) kidolgozása híján - kettejük hiteles, vérre menő küzdelme mégsem ér el a finálában nyugvópontra jutó katartikus megtisztulásig, a vihart oldó harmóniáig, ami az egymásrautaltság, egymáshoz tartozás, egymásra találás fölismerésének nagy élményét jelentené. Holott a színésznő érett mesterség-beli tudással bontja ki az alkoholmámorba, testi kalandokba bóduló-menekülő asszony sérült egyéniségét, s e sebzettség agresszivitással, örökös ellenszegüléssel való kompenzálását. Nem nélkülözi a bensőséges lírát - kettejük játékában - a képzelt fiúk szimbolikus elveszejtését követő megrendülés. Vári Éva „házigazdagyalázásában" a férje karrierjében csalódott nő féktelen indulata munkál, s kissé önnön bűnhődése is hangot kap. A m amikor Nick, a kisszerű stréber fordul George ellen, gyilkosan rátámad, őt is kipellengérezi. A szerepéhez illő agresszív asszonyiságot olykor ellágyulás töri meg: George iránti „megviselt" szerelme olykor vádaskodása közepette is fölsejlik. Héjja alakításában, szerencsére, föl-fölcsillan a szövegbéli önirónia visszfénye, Vári Évánál inkább a kíméletlen irónia. Az Albee-ra valló, groteszk figuraláttatást azonban nem lelni föl szerepformálásukban - minden bizonnyal a föntebb jelzett „strindbergizálási" szándék következtében, amikor is a mélylélektani csatározás a társalgási dráma játékkereté-ben zajlik, teátrális „háziasszony-hentergetés" meg „vendégszorongatás" helyett.

A fiatal házaspár morálisan, intellektuálisan alacsonyabb szintet képvisel, mint a vendéglátó George és Martha. Moravetz Levente a szépfiúságát latba vető, kisszerű törtetőt szegezi szembe az enervált, elpuhult George hitetlenségével. Alakításának Achilles-sarka az esetlegesség, egyfajta ingatagság, ami igencsak ellentétben áll Nick, az ifjú tanár semmilyen eszköztől vissza nem riadó karrierizmusával. Marthára gyakorolt - szöveg szerint fölismert - csáberejét sem manipulálja" kellő szuggesztivitással. Fiatal, csacska-hisztériás nejének szerepében Töreky Zsuzsa folyamatosan érzékelteti, miként szalad ki Honey lába alól az egyre ingoványosabb talaj, s bizonytalanodik el szilárdnak vélt házassága. Bárgyúsága, „liba-feleség" mivolta nem párosul a korábbi Honey-alakítók lányos vonzerejével. Való igaz, ez a beállítás tovább hangsúlyozza Nick egyéniségében a szikár karrierépítés szándékát, a módos lánnyal való, szerződéssé lefokozott házasság révén.

Lengyel György - valószínűleg Madách színházbeli parádés szereposztásának húsz évvel korábbi sikerére emlékezve - mintha csak a színészi invencióra bízta volna Albee vészterhes atmoszférát sugalló drámájának megjelenítését. Tehetségük, mesterségbeli tudásuk jóvoltából egy hazug életforma álarcfosztásának tanúi lehetünk. És mégis hiányérzet fog el. Élményünket bizonyára kiteljesítené, ha a „héjanász" rabságában vergődő hitvesek kálváriájának, lelki meg-tisztulásának korszerű rituáléját is nyomon követhettük volna.

Edward Albee: Nem félünk a farkastól (pécsi Nemzeti Színház)

Fordította: Elbert János. *Díszlet:* Werner József. *Jelmez:* Huros Annamária. *A rendező munkatársa:* Mándi Terézia. *Rendezte:* Lengyel György.

Szereplők: Vári Éva, Héjja Sándor, Töreky Zsuzsa, Moravetz Levente.

GÁBOR ISTVÁN

Előadások az Operettben

Mindössze egy felújításra és egy bemutatóra futotta a társulat erejéből az 1988--89-es szezonban, a korábbi évadok gazdagabb kínálata helyett. Nem tartottak bemutatót a Zsebszínházban, amely pedig nem is olyan régen még jó alkalmat kínált a társulat kevésbé foglalkoztatott vagy csak annak vélt tagjai számára egyéniségük többoldalú kibontásához. Holott azt hiszem: helyesebb lett volna ebbe a kamaraszínházi környezetbe helyezni azt a show-t is, amely az együttes vezető primadonnájának adott lehetőséget a megmutatkozásra. E műsor részleteibe itt nem kívánok belemenni, elég legyen anynyi, hogy a színház nem szociális intézmény, és tiszteletet érdemel ugyan a régi dicsőség, ám inkább késsen az éji homályban, mintsem kegyeleti aktussá, kellően meg nem alapozott jutalomjátékká váljék.

A denevér

Johann Strauss nagyoperettjének, *A denevérnek* előadása jó tíz évvel ezelőtt a színház egyik nehéz próbatétele volt. Mint köztudott, e jeles énekesi erényeket és színvonalas zenekari játékot követelő mű világszerte az operaszínpadok műsorán is szerepel. Az 1874-ben a Theater an der Wienben bemutatott operett nálunk 1895-ben került át a Népszínházból az Operaházba, illetve akkori kamaraszínpadára, a Várszínházba. Ismeretes, hogy „az operettek királya" - ahogyan a műfajról írt könyvében Otto Schneidereit jellemzi *A denevért* - gyakorta parádés szereposztásban került színre az Operában, majd 1967-től, Szinetár Mik-lós rendezésében, az Erkel Színházban is. Az is jól ismert tény, hogy a mű szilveszteri előadásai mindig nagy társadalmi eseménynek számítottak, nem utolsósorban azért, mert a második felvonásban, Orlovszky herceg estélyén élvonal-beli művészek léptek fel, és külön erre az alkalomra komponált tánckölteményeket kaptak színpadot. A *denevér* népszerűségével és általában a műfaj megbecsültségével kapcsolatban két eseményre emlékeztetnék a magyar színháztörténetből. Amikor 1902 márciusában új betanulásban műsorra tűzték, a darab két női fő-szerepét Krammer Teréz és Szoyer Ilonka énekelte, 1925-ben pedig, ismét új be-tanulásban, a három felvonást három karmester vezényelte: Máder Rezső, az Operaház igazgatója, Tittel Bernát, az

Zsadon Andrea (Adél) és Jankovits József (Eisenstein) A denevér operettszínházi előadásában

intézmény nagynevű zeneigazgatója és Pető Imre, a korrepetitorból lett operaházi dirigens. A forrásműből, *A budapesti Operaház 100 éve* című munkából nem derül ki, mi indokolta a karmestertriász vállalkozását - megítélésem szerint valamiféle ünnepélyes vagy, éppen ellenkezőleg, tréfás alkalom lehetett -, de az bizonyos, hogy a három neves dirigens nem véletlenül választotta képességei bizonyítására éppen *A denevért*.

Amely művet egyébként az Operaház, nagylelkű, ám vitatható gesztussal - akárcsak két évvel később *a János vitézt* is -, átengedett az Operettszínháznak. Aki emlékszik Ferencsik János hagyományos év végi Strauss-estjeire vagy a bécsi Musikvereinsaalból közvetített újévi matinékra, az megérti, hogy a valcerkirály műveit vezényelni semmivel sem könnyebb - s közismertségük miatt talán háládatlanabb - feladat, mint, mondjuk, Bachot, Mozartot vagy Beethovent. A közelmúlt kínált jó alkalmat erre az összehasonlításra: a legutóbbi újévi koncerten a Bécsi Filharmonikusokat korunk egyik legjelentősebb karmestere, Carlos Kleiber, a nagy Kleiber nem kevésbé tehetséges fia vezényelte, és itt is elhangzott *A denevér* nyitánya mellett az operettben általában hálás betétszámként szereplő Kék Duna-keringő.

Jól tudom, hogy az összehasonlítás akkor is igazságtalan, ha nem az említett nagyokhoz, hanem az operaházi és Erkel színházbeli repertoárestéken közreműködő dirigensekhez mérem az Operettszínház produkcióját, ám a viszonyítás mégsem kerülhető meg. Ha az intézmény egy-egy szerepre vendéget hívhat meg, ugyanezt megtehetné a dirigensek esetében is. Es nem hiszem, hogy itt elsősorban Molnár Lászlóra kellene gondolni, aki valóban vendégként vezényelt az általam látott egyik előadáson; minden, a műfajban valamennyire is járatos szakember megnevezhetne legalább tíz olyan karmestert Pesten és vidéken, aki nemcsak jól elvezényelné a művet, hanem vállalkozna a zenekarral való elmélyültebb foglalkozásra is. Tudom, a színháznak a sok zenekari szolgálat miatt súlyos gondjai vannak, ám ha ezeket müncheni vendégjátékain évek óta meg tudja oldani, a könyörtelen impresszárió és a nem kevésbé szigorú német közönség megelégedésére, akkor talán itthon sem áthidalhatatlan a probléma.

Zenekar, énekkar olykor erősen vitatható színvonalú közreműködését szerencsésen ellensúlyozni látszik a színpadi teljesítmény. Ez jelentős mértékben köszönhető Vámos Lászlónak, aki még az intézmény jobb korszakában állította színpadra A *denevért*. Vámos most megerősítette az előadásnak azokat a tartópilléreit, amelyek között kellemesen peregnek Karl Haffner és Richard Genée ötletes, pikáns, fordulatos librettójának eseményei. Nem véletlen, hogy *A denevér* történetének egyik előzménye két francia szerző, Henri Meilhac és Ludovic Halévy komédiájához vezet: ebben az operettben sok a franciásan pajzán, sőt erotikus elem, ami elsősorban nem a német vígjátékok sajátossága. A rendező okosan kihasználta ezeket a fordulatokat, megtetézve néhány olyan mozzanattal, amely a játékot még mulattatóbbá teszi. Ötletes például a nyitányhoz komponált színpadi játék, amely mintegy elő-legezi a cselekményt, majd később, az első felvonásban, a különböző praktikákkal Orlovszky báljára invitált szereplők álmodozása a várható élményekről. Amidőn aztán a báli pezsgőzésben a résztvevők forogni érzik maguk körül a világot, forogni kezd velük a színpad is. Ugyancsak a játék erotikus vonalát erősíti, hogy a csínybe beavatott herceg a tavalyi felsülése miatt bosszút álló Falke jegyző társaságában állandó szemtanúja és vígan mulató résztvevője a cselszövés-nek.

A három karmester irányításával előadott darabból - közülük sem Váradi Katalint, sem Makláry Lászlót, sem a vendégként közreműködő Molnár Lászlót nem illeti dicséret, kiváltképpen mert egyiküknél olykor a zenekar úgy szólt, mintha vurstliban lettünk volna - inkább a színészi teljesítmény értékelhető, semmint az énekesi. A játékot előnyösen emeli ki a Forrai Gábor tervezte színpadkép, amely forgószínpadra építve nemcsak hamisítatlan bécsi illúziót kelt, hanem állandó mozgásban is tartja a cselekményt. Nagyon szépek és változatosak Schäffer Judit jelmezei, amelyek mindhárom Rosalindát ugyanolyan jól öltöztetik, mint a tánc- és az énekkart. Az már meggondolás tárgya lehetett volna - és ez a kérdés nem kizárólag *A denevér* előadásán ötlött fel bennem -, hogy helyes-e, szükséges-e a némileg már korpulenciára hajlamos primadonnákat i mebb ruházatban bemutatni. A terv leleménye talán ezen a gondon is átsegíthetné a szereplőket.

Eisensteinként Marik Péter, Jankovits József és Németh Sándor közül ez utóbbi érdemli meg a legnagyobb dicséretet. Igaz, a színház új művészeti vezetőjének helyzeti előnye volt: a daliás kiállású, kedves humorát is megcsillantó Marik Péter és a kritikák tanúsága szerint jó színvonalon éneklő, amellett kedves derűvel alakító Jankovits József után néhány hét elteltével vette át ezt a szerepet, így hát volt alkalma a feladatot jól átgondolni. Rosalindát Tiboldi Mária, Domonkos Zsuzsa és Kovács Brigitta alakította; közülük Tiboldi Mária érzékelteti - vagy csak én éreztem így? - a gyanakvást is, miszerint férje talán mégsem a dutyiba vonul be ünneplő ruhában. Finom női praktikái, pikáns gesztusai Tiboldi Rosalindáját magasan az átlagos színészi

nívó fölé emelik. Domonkos Zsuzsa az általam látott előadáson csak a darab közepe tájától talált magára; Orlovszky báljára már az a kacér nő lett, amilyennek a szövegírók elképzelték. A kokettéria színeivel Kovács Brigittánál sincs gond, ő is sejteti a csaknem minden asszonyban megbúvó vágyat a könnyen kínálkozó kalandra, ám kezdetben, amikor még tenoristájával kacérkodik, meglehetősen fakó a játéka.

Az öntelt, saját hangjától megittasuló énekest Rozsos István és Sipeki Tibor alakításában láthattam. Közülük Rozsos fest szellemes karikatúrát a tenoristaságról mint állapotról. Vehetjük önironikusnak is ezt a kedélyes játékot, pontosabban a játékot a játékban, hiszen a színészet valamennyi válfajában ez az egyik legnehezebb feladat. Megoldása Sipeki Tibornak kevésbé sikerült; paródiája meglehetősen külsődleges, ha hangja szépen szól is.

Ahogyan Alfrédot nem sikerült a harmadik szereposztásban Jankovits Józseffel megnéznem, ugyanúgy Adélként is csak Oszvald Marikát és Keszler Évát láttam, Zsadon Andreát - szintén önhibámon kívül - nem. Oszvald Marika érett alakítása az előadás egyik biztos alapja; változatlanul üde énekhangja, játékában a frivol kacérkodás gazdájával otthon és a bálban, fénypontja a produkciónak. Keszler Éva színtelenebb játéka egyelőre a rutin hiányáról árulkodik. A híres kacagódalt Oszvald Marika szépen, Keszler Éva zeneileg meglehetősen pontatlanul adta elő.

Falkot, a cselszövő közjegyzőt - akit a Magyar Nemzetben véletlenül Frank fogházigazgatóval tévesztettem össze, amely hibámra a szókimondásáról is ismert rendező mutatott rá - a nagyon szép hangú és ígéretes operaénekesi karrier előtt álló Gárday Gáborral, valamint a jó kiállású, jeles színészi képességekkel rendelkező Virágh Józseffel láttam.

Nem sikerült megtekintenem Németh Sándor Orlovszky-alakítását sem; e szerepet az állandóan fejlődő s kivált ebben a különös hangvételű színészi feladatban tehetségét sokoldalúan bemutató Szolnoki Tibortól láttam, aki megragadó bájjal, humorral, eredeti ötletekkel színezte a spleenes orosz herceg figuráját. Úgy tűnt, az Orlovszkyt egyébként bensőséges humorral alakító Udvarias Katalin számára magas volt szólamának fekvése; a Terefere-polka előadásában nem csekély küzdelmet folytatott hangjának korlátaival - és a zenekarral. Szövegéhez kevés eredetiséggel járult hozzá Frank fogházigazgatóként Hadics László és még kevesebbel Mucsi Sándor. Blindet, a dadogós ügyvédet Kokas László, illetve Csere László játszotta; utóbbi tehetségét véleményem szerint nem eléggé méltányolják, és ezért kevés feladatot kap, pedig a művészben egy Latabár Árpád utánpótlását lehet fölfedezni.

Frosch, a börtönőr legendás szerepét édesapjától örökölte Latabár Kálmán; ezúttal már elmondható, hogy az örökség nem szállt méltatlanra. A fiú szerencsére nem vette át édesapja manírjait, amelyek - bármennyire tiszteltük és becsültük őtmégis egy kiváló humorista ismert, bár kétségkívül egyedülálló, utánozhatatlan patronjai voltak. Az ifjabb Latabár előadásmódjában most már kevésbé lehet fölfedezni régebbi hajlamát az utánzásra. Suka Sándor, aki a korábbi *A denevér*-előadásnak is egyik erőssége volt, bebizonyította, hogy e sztereotípiákra hajlamosító szerepben is meg tud újulni. Csongrádi Katáról ez kevésbé mondható el; Idájában sok az erőszakolt túlzás. Nála lényegesen jobb, mert nem akar mindenáron a középpontba kerülni - ott is, ahol erre szövege-szerepe nem jogosítja föl -, az üdén játszó, bájos Simonyi Krisztina.

Végül nem hagyható említés nélkül Bogár Richárdnak és Géczy Évának *A denevérhez* készített koreográfiája. Munkáik közül a Kék Duna-keringő a gyengén előadott zene ellenére is esztétikus, míg a harmadik felvonás kezdetén a rabok tánca szellemesen szórakoztató.

Ének az esőben

A húszas évek végén megszületett egy dal, *az Ének az esőben,* amely köré - más, akkoriban már örökzöldnek számító slágerekkel egyetemben - filmet készített 1952-ben Stanley Donen. A filmet, amelyet a dalra utalva, *Ének az esőben* címen azóta is sikerrel vetítenek világszerte, így nálunk is, a népszerű művek fordított sorsa érte utol. 1983-ban musical lett belőle, amelyet Londonban mutattak be, Tommy Steele sokoldalú közreműködésével: ő alkalmazta színpadra, rendezte, és a szerelmes filmsztár szerepét is eljátszotta.

Magát a történetet - amelyet Nacio Herb Brown melódiája keretez, meg-tetézve más, ismert dallamokkal - a film szövegírói, a később is több közös munkára vállalkozó Betty Comden és Adolph Green, két fontos motívum köré építették. Az egyik a régi szép idők, ezúttal a némafilm világa, amelyet fokozatosan szorít ki a hangosfilm, akárcsak később - remélhetően csak átmenetileg - a színházat és a mozit a televízió, majd a videózás. A másik motívum ugyancsak jól ismert, különösen a zenés színpadon; ez pedig a festett kulisszák világa. (Nem véletlen, hogy az *Ének az esőben* egyik jelenetében Don Lockwood, az ünnepelt sztár azzal akarja kiábrándítani ifjú és szép partnernőjét, Kathy Seldent ebből a világból, hogy sorra mutatja meg neki a filmgyártás titkait, primitív trükkjeit.) A musical szerzőpárosa nem ok nélkül épített később, *az Ének az esőben* elkészítése után is mindkét motívumra. Az 1969-70-es évadban mutatták be *Applause* című musicaljüket, Charles Strouse zenéjével; a művet, amely abban a szezonban elnyer-te a legjobb amerikai musicalt megillető Tony-díjat - ez nagyjából a filmek Oscar-díjával egyenértékű kitüntetés -, előadták *Taps* címen, Galambos Erzsi, Pápai Erika, Szakácsi Sándor és mások közreműködésével, Iglódi István rendezésében 1985 kora tavaszán a József Attila Színházban. Majd egy évtized elteltével Betty Comden és Adolph Green újabb sikeres musicalt írt, amely ismét a nosztal-

Németh Sándor (Don Lockwood) Szilágyi Olgával a Fővárosi Operettszínház Ének az esőben című előadásában

Makay Sándor (Simpson), Benkóczy Zoltán (Dexter), Gergely Róbert (Don Lockwood) és Kovács Zsuzsa (Lina Lamont) az Ének az esőben című előadásban (Ikládv László felvételei)

giára alapozott; *a Twentieth Century* annak a gyorsvonatnak a neve, amely a harmincas években New York és Chicago között közlekedett.

Az Ének az esőben és a *Taps* egyaránt a nagyközönség számára oly érdekesnek tetsző mikrovilágot mutatja be. Mindkettőjüknek csaknem azonos a cselekménye: a sikeres filmsztár, illetve producer partnert vált, ami az érintett, előző művésznő életében természetesen nem megy végbe megrázkódtatás és törés nélkül. *Az Ének az esőben* naiv, csacska történetében a némafilmről a hangosra átváltó sztár hagyja ott butácska partnernőjét egy újonnan megismert statisztalány kedvéért. Arról, hogy ez a kislány később befut, és lekörözi riválisát, talán említést se kell tenni. Mindebből érzékelhető: milyen kevés is elég ahhoz, hogy a közelmúlt látványos megidézésével, zenés tálalásával világszerte sikert arasson egy musical!

Az igazság kedvéért azonban hozzáteszem: bármilyen együgyű, jellegzetesen hollywoodi is a mese, ügyesen átszövi egy kedves szerelmi szál, sok bájos humor és mindenekelőtt a húszas évek végének kellemes dallamvilága, amely ma is elandalítja az embereket. Ezekre a legfontosabb motívumokra alapozta rendezését a vendégül hívott fiatal Kalmár Péter. Amint egy leírásból megtudható, huszonnégyszer változik a helyszín, ami már önmagában is fölcsigázza a nézők érdeklődését, különösen ha ez olyan ötletesen van megoldva, mint Dóra Gábor igényes díszleteiben, amelyek jól használják ki a forgószínpad adottságait. A darabhoz négyszáz kosztümöt tervezett Schäffer Judit, akinek a látványra és a színek összhatására alapozó munkásságát számos színpadi produkcióban megcsodálhattuk már.

Ebben a keretben - amelyhez rendkívül hatásosan járul hozzá Imre Zoltán több társ részvételével készült koreográfiája, különösen az esőben előadott nagy sikerű tánccal - rendezte meg Kalmár Péter a darabot. Sajnos, szinte legendás hírű főiskolai *Gianni* Schicchi-rendezését nem láttam, de e munkája alapján nem nehéz elhinni, hogy dús fantáziát csillogtatott Puccini vígoperájának színrevitelében is. Az ifjú művész kitűnően tud revüjeleneteket megeleveníteni, és ebben az esetben már ezzel is nyert ügye van, hiszen a cselekmény lényege itt a revü. Kalmár Péter azonban a látványtervezésen kívül gondot fordít az epizodisták vagy akár a néma szereplők életteli mozgatására is. A jól hasznosított színpadi masinéria segítségével hatásos egységet teremt főszereplők, táncosok és kórus között.

A többi közreműködő: Bátki Mihály, aki a musical prózáját és G. Dénes György, aki a verseket fordította, ugyancsak jelentős részt vállalt a sikerből. Ha maga a szöveg nem adott is különösebben nehéz feladatot a magyarítónak, annál derekasabb munka volta verseket hazai színpadra átültetni. A népszerű Zsüti - aki mellesleg a színpadi közreműködők előtt levetített hangosfilmben is szerepel - nagy szakmai hozzáértéssel komponálta meg a dalok szövegét. Minthogy a színészeknek - áttérvén a hangosfilmre - meg kell tanulniok beszélni is, fonetikai órát vesznek egy szakembertől; az itt elhangzó példatár, a Mózes-tercett az előadás egyik legsikeresebb száma.

Nem könnyű feladatra vállalkozott Németh Sándor, amikor a filmbeli Gene Kellynél valamivel érettebb korban egy nagyon sokak által látott és videokazettán mai is látható zseniális alakítással vet-te fel a versenyt. Nem tudjuk, hogyan válik majd be a társulat művészeti vezetőjeként - erről e cikk megírása idején meglehetősen ellentétes hírek keringenek színházi berkekben -, de az bizonyos, hogy ez a tehetséges színész most valóságos összefoglalót ad abból, amit ebben a színházban évtizedek alatt elsajátított. Derűs, önironikus, kisfiúsan naiv, ha kell, de a következő pillanatban roppant önérzetes is, és nemcsak kitűnően énekel, hanem ragyogóan táncol, sőt szteppel is. A címbeli dal melódiájára előadott tánca a záporozó esőben - a rendezést és a technikai megoldást egyaránt dicsérve - külön bravúr és jogos közönségsiker. Ugyanebben a szerepben Gergely Róbert egyelőre még valamivel halványabb.

Cosmo Brown zeneszerzőt az első szereposztásban A denevérben már méltatott Szolnoki Tibor játszotta: bájjal és kedvesen, kitűnően oldja meg a filmsztár barátjának kevésbé hálás untermann-feladatát. Nála csak Bozsó József jobb, aki még főiskolásként alakítja Don Lockwood együttérző társát. *Az* ifjú színész máris nagyon sokat tud erről a nehéz műfajról, remekül táncol, jól énekel, és játék közben úgy pattan, mint egy gumilabda. Ha tehetségét nem nyomják el - amire volt már példa itt is, más színpadon is -, még nagyon sokat várhatunk tőle.

A hármas szereposztásban színre vitt musicalben - amelyekből cikkem megírásáig sajnos csak kettőt láthattam - egyedül Kovács Zsuzsa az, akinek nincs alteregója. Nehezen is lehetne színésznőt találni, aki ennyi eredeti humorral és bájjal mutatná be a külseje s nem esze alapján becsült filmsztárt. Ennyi butaságot csak olyan színésznő képes eljátszani, aki vélhetően nagyon sokat tud neméről. Kovács Zsuzsa méltóképpen veheti föl a versenyt az amerikai film Linájával, Jean Hagennel.

Kathy Seldent, a cserfes szájú, tehetséges színészjelöltet a még főiskolás Nárai Erika, illetve Vásári Mónika elő-adásában láttam. Mindketten kitűnően megfelelnek nem túlságosan bonyolult feladatuknak; különösen Nárai Erikában van annyi báj, naivitás, megjátszott sutaság, amennyi a szerephez szükséges. A Makláry László és Váradi Katalin rend-kívül összefogott, a híres musical zenéjét igényes eszközökkel érvényre juttató vezényletével előadott darabban több kitűnő epizódalakítással is találkozhatni. Így például Dextert állandóan kirobban-ni készülő hevülettel, sok humorral játszsza Benkóczy Zoltán, míg a pénzéért fel-tétlen engedelmességet követelő producert Makay Sándor, a minden lében kanál - riportert energiái teljes fölszabadításával Mányai Zsuzsa, az ügybuzgó nyelvtanárt Halász Aranka eleveníti meg. Az említett színészeket és ismét csak a rendezést dicséri, hogy alakításaik beleolvadnak abba a közösségi játékba, amelytől nem-csak elviselhetővé, de valóban élvezhetővé is válik az *Ének az esőben* gyermeteg meséje.

Nagy Adorján, a beszédpedagógus

Emlékülés a főiskolán

1988. november 24-én, Nagy Adorján születésének 100. évfordulóján az MTA Színháztudományi Bizottsága, a Színház- és Filmművészeti Főiskola, a Színházművészeti Szövetség és a Színházi Intézet közös emlékülést rendezett a főiskola egyetemi tanácstermében. A jubileumot a szervezők úgy gondolták méltóképpen megünnepelni, hogy - a megemlékezés mellett - a mai színpadi beszéd helyzetéről és oktatási feladatairól is szó essék. Az alábbiakban dr. Elekfi László nyel-vész és Avar István színművész vitaindító előadásának rövidített szövegét közöljük, majd összegezzük az ezt követő vita vagy inkább beszélgetés főbb mozzanatait.

Dr. Elekfi László: Nagy Adorján beszédművelő munkássága*

Olyan emberre szeretnék visszaemlékezni, akit személyesen alig ismertem. Nem voltam gyakori színházlátogató. Nagy Adorjánt csak néhány mellékesebb szerepben és talán filmben láttam. De azt már diákkoromban is tudtam, hogy a helyes, szép beszédre oktatja a bölcsészhallgatókat, valamint a színészjelölteket.

A személyes emlékek helyett írásban rögzített, könyvtárakban megtalálható munkáit veszem elő, ezekből próbálom megrajzolni, mi lehetett a szerepe, mi volt a jelentősége a magyar beszédműve-lésnek és ezen belül a színpadi beszéd formálásának a történetében...

Nagy Adorján jelentősége a beszédművelésben - egyéb színészi, műelemző és dramaturgiai tevékenységéről nem szólok - az, hogy a színpadi beszéd hagyományos művelésébe belekapcsolta a magyar nyelvtudomány, a nyelvészeti fonetika szakmai eredményeit, és hogy (mint Keresztury Dezső írja) a „helyes magyar ejtés, a szép magyar beszéd elemeire akkor tanítgatta a filozoptereket, amikor még nem volt kiejtési norma, be-vált és begyakorolt módszer". (Nagy Adorján: *Színpad és beszéd.* Válogatott tanulmányok. Magvető, 1964.) A fonetikai képzés és a központi jellegű norma mellett fontosnak tartotta a nyelvjárások ismeretét és legalább két tájszólásnak pontos elsajátítását. Komoly nyelvészeti elkötelezettségre vall az a tény, hogy idevágó nézeteit 1939-ben a Magyar Nyelvben tette közzé, és ez a beszédtechnikával kapcsolatos első publikációja.

A következő évből fennmaradt előadásszövege *(A szóbeli előadás technikai kérdései)* a beszédlélegzés és a fonáció, a hangképzés részleteivel foglalkozik, hogy a beszéd kifejezővé tétele mellett a beszélőszervek egészségi állapotának megőrzését is elősegítse. Hangosabb beszéd helyett a tisztább artikulációt jelöli meg az érthetőség elsőrendű követelményeként. Ebből az előadásból derül ki, hogyan tanította Nagy Adorján a hangképzési és egyéb beszédhibák felismerését és azok leküzdését, a merev felolvasás és szavalás helyett az eleven elöadásmódot, és milyen módszereket ajánlott a lámpaláz legyőzésére.

Horváth János megjegyzéseihez és Kodálynak a magyar kiejtés romlásáról szóló felrázó hatású előadásához közvetlenül kapcsolódott a Nyelvtudományi Társaságban tartott felolvasása *(A helyes magyar beszéd)* 1940-ben, majd a jó magyar ejtési versenyen 1941-ben elhangzott felszólalása. Itt is kitért az iskolákban gyakori felelő és tanító hang merevségének kiküszöbölésére, a hangsúly és a hanglejtés értelem- és érzelemkifejező szerepére...

Ennek a nekilendülésnek további terméke - szintén 1940-ből - Nagy Adorjánnak a színpadi beszédről szóló írása (az 1964-ben megjelent gyűjteményes kötet címadó tanulmánya; átdolgozva *Romlik a színpadi beszéd* címmel közölte annak idején a Magyar Szemle XXXVIII. évfolyama). Röviden jellemzi a színpadi beszédet mint „energeiát", áttekintést ad a magyar nyelv színpadi fejlődéséről, a kritikák következményeképp egységesülő beszédről. Hevesi Sándor kitűnő könyvét *(Az előadás művésze-te)* a helyes beszéd kultúrájának szem-pontjából kissé elkésettnek tartja, mert a századforduló táján a naturalizmus kép-viselői tudatosan háttérbe szorították azokat a megfelelően kidolgozott beszédelveket, melyeket Egressy és Paulay tanítottak.

Ennek a hagyományt semmibe vevő áramlatnak következménye az, hogy századunk harmincas éveiben a színpadot is elözönlötték a köznapi nyelv beszédhibái és általában a kiejtési lomposságok. Ezek közül legkirívóbbnak említi a pesti hanglejtést, így a kétféle kérdő hanglejtésben az utolsó szótag elnyújtását - Ki volt i-i-itt?-, de a komikus színészek közt terjedő hangtorzításokat is, meg a meghonosodott idegen szavak, földrajzi nevek idegenszerű ejtését. Es Nagy Adorján kitűzi a feladatot: „A jövő színésznemzedéket elméletileg és gyakorlatilag alapos fonetikai kiképzésben kell részesíteni." *(Színpad és beszéd,* 1964. 125.) Nem magát a naturalizmust tartja károsnak, hanem azt sajnálja, hogy ez kívülről úgy tört be hozzánk, hogy térhódítása régi eredmények pusztításával járt. Fölteszi a kérdést: „Talán egy nemzet színjátszása csak akkor lehet önálló, ha maga a nemzet is az?" (Uo. 126. A Magyar Szemle-beli első közlésből ez kimaradt.) Es Bajza Józsefig visszanyúlva kér nagyobb teret az olyan kritikának, mely - a színészek magánéletének boncolgatása helyett - nem utolsósorban a színpadi beszéddel is foglalkozik.

Nagy Adorján önálló beszédművelő könyve 1947-ben jelent meg *A beszédtechnika vezérvonala* címmel. Ez már egy húszéves beszédpedagógiai gyakorlat eredményeinek összegzése, és egyúttal hathatósnak ígérkező válasz arra a kihívásra, mely tíz évvel korábban Kodály szájából hangzott el: nem tudunk helyesen magyarul beszélni, szükség van valamiféle kiejtési normarendszer összeállítására. Noha ezt a munkát Nagy Adorján már jóval Kodály megnyilatkozása előtt a legjobb régi színművészeti hagyományok folytatójaként elkezdte, mégis jelentős ösztönzést kapott a népzenénk prozódiai alapjait is boncolgató, vershanglejtéseket kottába formázó zenetudóstól...

A szerző a gyakorlás módjára összpontosítja figyelmét, és sokat foglalkozik egy gyakorlati akadállyal, a lámpalázzal. (Ez egyébként korábbi előadásában, vala-mint Bognár Elek könyvében - *A szónoklás és előadás művészete - is* fontos téma.) A lélegzéstechnika részletezése után bemutat egy azt fejlesztő gyakorlatot (A kóró és a kismadár), és ezzel kapcsolatban kitér az írásjelek szerepére. Hevesi Sándorra támaszkodva kiemeli, hogy az írásjelek a szöveget értelmi, mondatszerkesztési egységekre tagolják, de ez nem azonos az író mondanivalójával, tehát észrevétlen belégzést alkalmazhatunk ugyan minden írásjelnél, de a szünetek mértékét nem az írásjelezés, hanem az egész műnek vagy legalább egy nagyobb részletének mondanivaló szerinti tagolása határozza meg. (Ezt kifejti abban az ugyancsak 1947-ből való kéz-iratában is, mely a későbbi gyűjteményes kötetben *A vers előadása* címet viseli. Ott kifejti az írásjelek átértékelésének műve-letét is, melynek fontosságát később Gáti József hangoztatja.)

A mássalhangzók tiszta képzését a beszédszervek részletes leírásával világítja meg, beépítve a színészképzésbe Balassa József, Gombocz Zoltán és Lazi-

* Dr. Elekfi László kandidátus előadásának teljes szövegét a Színháztudományi Szemle 1989-es évkönyve közli majd.

czius Gyula leíró fonetikáját, és mindezt kiegészítve a hadarás ellenszeréül szolgáló gyakorlatokkal. Majd sorra veszi a többi beszédhibát, s ezek leküzdéséhez is gyakorlati tanácsokat ad.

A szervi és lélektani okokból eredő beszédhibáktól megkülönbözteti a helytelen beszédet, a kiejtésbeli pongyolaságot. Felsorol néhány tipikus kiejtési hibát, melyet a kiejtési, nyelvhelyességi szakirodalom korábban is szóvá tett (jésítés, betűejtés), és ezzel kapcsolatban kitér a mássalhangzó-hasonulás törvényére. Szarvas Gábor, Hevesi Sándor és Nagy J. Béla után szól a zárt ë megkülönböztetésének fontosságáról, azzal a pedagógiai optimizmussal, amely Kodály Zoltánra is jellemző volt.

A hangsúly és a hanglejtés területét Nagy Adorján 1947-ben még nagyon ingoványosnak érezte. Az előbbit az értelem, az utóbbit a kedély lelki tényezőjére vezette vissza, és csak később kezdett el kételkedni e kategóriák határozottságában. Megérezte azt, amit Fónagy Ivánék hatalmas anyaggyűjtése és mások kutatásai után ma már világosan látunk: hogy a hanglejtésnek a beszéd értelmi tagolásában is óriási szerepe van. De a hangerő jelentőségét, változásait Laziczius *Fonétikája* alapján ő is nagyon világosan látta, és Arany László nyomán azt is, hogy hosszabb szavaink négy-négy szótagos ütemekre oszlanak. Csupán abban tévedett, hogy „minden szónak az első szótagját hangsúlyosan, szándékoltan is fokozott hangerővel kell ejteni". *(Szín-pad és beszéd,* 1964. 36.) Az érzelmi hangsúlyeltolódást azonban Egressy művészi és Laziczius tudósi szakvéleményével egybehangzóan - és mai tudásunkkal megegyezően - helyesnek fogadta el. A szóvégeket szembeállító, értelmi véghangsúlyozásról, melyet Gombocz idején még logikai hangsúlynak neveztek, kimutatta, hogy az nem tisztán értelmi hangsúly, hanem a helyesbítés, szembeállítás és meggyőzés szándéka is benne rejlik, ezek pedig érzelmi és akarati tényezőkkel párosulnak.

A szórenddel kapcsolatban megint helyre kell igazítanom egy tévedését, tudniillik, hogy „a magyar szórend teljesen szabad". Ez nem így van. A magyar szórendet nagyon sokféle értelmi és szövegbeli tényező, többek között a súly-pont elhelyezése és az aktuális mondattagolás határozza meg, de kisebb mérték-ben - szorosabb szószerkezetekben, többféle jelző esetén - a szavak nyelvtani alakja, mondattani szerepe is. Azt azonban nagyon tanulságos újra elolvasni, amit Nagy Adorján a jelző hangsúlyáról írt, mert ezen a téren ma is él egy Paulay tól származó egyoldalú, szinte mechanikus elv („kivétel nélkül mindig a jelzőt kell hangsúlyozni"). E könnyűnek látszó, de valójában sokszor értelmetlen szövegmondásra késztető „szabály" ellen Hevesi Sándor, Galamb Sándor, Gyomlay Gyula, de még Nagy Adorján, sőt Péchy Blanka is hiába emelte fel szavát. Horváth János példái a közbeszédben terjedő ellenkező gyakorlatra, a jelző hangsúlytalanítására, elriasztóak ugyan, mégsem egészen meggyőzőek, mert Horváth csak a jelzős szerkezeteket idézi, nem a teljes beszédhelyzetet, melyben elhangzottak. Igaz, a városi társalgási nyelvben és az azt utánzó színpadi játékban meg a kabaréstílusban mostanáig él ez az idegenszerűség, viszont nem egy versmondást, felolvasást inkább az tesz élvezhetetlenné, hogy elmarad a jelzett szó hangsúlya olyankor, amikor odakívánkozik. Ha ugyanis az adott szövegben a jelzőnek nincs megkülönböztető szerepe, akkor viszonylag hangsúlytalanabb, ha pedig a jelző is, a jelzett szó is újat mond, az értelmes beszélő mind a kettőnek egyformán kisebb vagy nagyobb hangsúlyt ad.

A továbbiakban Nagy Adorján - ismét Hevesi nyomán - elemzi egy Arany- és egy Berzsenyi-vers kezdő sorainak értelemszerű hangsúlyozását, de a magyar és a német hangsúlyozási minta eltéréseit Kodály ábrájával világítja meg. Pontosítja Hevesit a hangsúly fokozatainak szemléltetésében és abban, hogy a kiemelésre a hangerő fokozásán és az előszüneten kívül a hangmagasság és a tempó változtatását is alkalmasnak mutatja be. Összeg- zi is a hangsúlyozás négy formáját.

Hogy az ingoványosnak minősített hanglejtés terén mégis mennyire biztosan mozog, azt további hanglejtéspéldái mutatják. Olyan kérdéseket is felvet, amelyekre később az énekes Molnár Imre és a nyelvész Deme László adta meg a helyes választ: a befejezett és a befejezetlen közlés hanglejtésének a megkülönböztetését. A pont viszonylagosságára nézve tett megállapítása pedig Gáti József és Péchy Blanka könyvéig is kihat.

Még biztosabban nyilatkozott - és nemcsak idézésszerűen - a beszédtempó kérdésében, melyben sokkal inkább építhetett a művészi kifejezésre, mint a tudomány megállapításaira. Már érintett írásában *(A vers előadása)* végigelemezte *A walesi bárdokat* nemcsak hangsúly- és hangszínbeli kérdések, hanem a tempóváltás szempontjából is, és hasonlóan jellemezte Petőfinek az *Egy gondolat bánt engemet* című versében a hangerő- és tempóváltásokat, a kezdő sor hangsúlyozását pedig Hevesi felfogásának megfelelő megoldásban. Érdeklődése ekkor már Berzsenyitől és Vörösmartytól Majakovszkijig tágult.

Harciasabban követelte a helyes kiejtés oktatását 1954-ben *(Anyanyelvi oktatásunk kérdéséhez.* Pedagógiai Szemle IV.), hangoztatva, hogy a nyelv és a beszéd fogalmi különbségének pedagógiai következtetéseit mindeddig nem vontuk le; e tárgyban Pavlov fiziológiájával, valamint Kodálynak az 1945 utáni megnyilatkozásaival érvelt. Joggal kifogásolta, hogy a kritika meg sem említi olyan színészek példás beszédét, mint Básti Lajos, Ferrari Violetta, Makláry Zoltán.

1955-ben beszédpedagógiájának tanulságait Nagy Adorján két cikkben foglalta össze. A Magyar Nyelvőrben megjelent *Diagnózis és terápia a magyar kiejtés dolgában* a háború előtti egyetemi kiejtési verseny felújításához kapcsolódik, és azt célozza, hogy a Színművészeti Főiskolán 1949 óta elért - bár nem kielégítő - eredmények ne rekedjenek meg a főiskola kapujánál. A helyes lélegzés tanítását jelöli meg mint a magyar szótagok érthető kimondásának első feltételét. A ha-darás ellen a lassú tagolt olvasást ajánlja, de idővel a tempó fokozását, gyorsítását is... Újra szót emel az írásjelek mechanikus értelmezése ellen, végül öt pontból álló javaslatot tesz a helyes magyar beszéd kötelező egyetemi oktatására, egyéni foglalkozásokat is beiktatva.

Másik cikke: *Anyanyelvünk oktatása* (Felsőoktatási Szemle) még inkább sürgeti: anyanyelvünknek ne csak írott formájával, a fogalmazással törődjünk, hanem a beszéddel, a felolvasással, nyelvünk melódiájával is.

Életének utolsó évében jelent meg *Beszédpedagógia* című cikke. (Magyar Nyelvőr, 1956.) Ebben Éder Zoltánnak Bognár Elek előadás-sorozatáról írt bírálatához fűz elismerő megjegyzéseket, de egyben önkritikát is gyakorol, mert az ő zárt szájú beszédgyakorlatának félreérté-se vezetett oda, hogy Bognár, aki a növendéke volt, az á hangokat torzultan ej-ti. Végül mégis értékeli Bognár munkás ságát, mert érdeklődést keltő harcosa beszédünk ügyének...

Közvetlen elődeink sorában igen sokat köszönhetünk Nagy Adorján beszédművelő írásainak. Lehet, hogy a magyar élőbeszéd úgynevezett romlása idővel az egész artikuláció változásához vezet. De amíg van - mégha ideiglenes otthonában is - Nemzeti Színházunk, addig színészkörökben és azon kívül is illik ismerni, ajánlatos tanítani azt, amit ez a tudományt gyakorlatra átváltó ihletett ember az utókor számára hozzáférhető örökségül hagyott.

Avar István:
A helytelen, pongyola beszéd társadalmi kór

Miért vállalkoztam arra - kezdte beszédét Avar István -, hogy Nagy Adorján születésének 100. évfordulóján én is jelezzek beszédkultúránk kapcsán né-hány olyan gondolatot, amelyek egyre inkább és egyre erősebben foglalkoztat-nak? Vállalkozásomnak két alapvető indítéka van: az egyik maga Nagy Adorján, aki nekem még mindig Dóri bácsi. A másik: színházainkban és a főiskolán szerzett, egyáltalán nem megnyugtató tapasztalataim súlya.

Mindenekelőtt elnézést kérek, amiért Nagy Adorján helyett Dóri bácsit mondok. Ez nem bizalmaskodás, sokkal inkább a tisztelet, a szeretet és a hála jele. Igen, a háláé, mert mindig hálás leszek neki azért, amiért olyan türelemmel és szeretettel foglalkozott velem, s még az én csapnivalóan rossz beszédemet is meg tudta javítani. Es a tisztelet jele is, mert egész életén át tudományos mélységű munkát végzett a helyes magyar beszéd fejlesztése érdekében. Es végül a szeretet jele, mert bár nagyon szigorú és néha morózus ember volt - féltünk is tőle-, de személyes és szakmai tekintélye vitathatatlan volt, és minden szigorúságát legyőzte a növendékek iránti szeretete. Dóri bácsi nem egyszerűen tanított, ha-nem nevelt. Minden növendékét a feje búbjáig ismerni akarta. Sosem vájkált a növendékek magánéletében, de tudni akart mindent róluk, annak érdekében, hogy tanulási nehézségeiken átsegítse őket. Például ha valaki nehezen koncentrált, akkor ennek okait is felderítette, és ezek tudatában foglalkozott tovább vele. Sok esetben előfordult, hogy olyan betegségekre jött rá - természetesen orvosi segítséggel -, amelyekről a szülő sem tudott, vagy nem akart tudni. Ilyenkor azonnal intézkedett a főiskola vezetőségénél, és megpróbálták a növendéket meggyógyíttatni. A mi osztályunkban is volt ilyen eset.

Dóri bácsinál nem fordulhatott elő, hogy az óráját ne tartsa meg, hacsak nem betegség vagy valami nagyon fontos egyéb ok gátolta. Megszállottan hitt abban, hogy csak értelmes, helyes beszédű és jó beszédtechnikával rendelkező növendékeknek szabad kikerülniük a főiskoláról. Nem állítom, hogy ez minden esetben száz százalékig sikerült, de az esetek nagyobb részében igen jó eredményt ért el. Mindenképpen követendő példának tartom.

Ezzel szemben mi a helyzet ma a főiskolán? Szomorúan mondom ki: *egyre több rosszul beszélő fiatal színész kerül ki a főiskoláról.* Ezt bárki megállapíthatja, aki színházba jár, televíziót néz, rádiót hallgat. Persze ez így csak egyszerű szomorú ténymegállapítás, amivel vagy egyetért valaki, vagy nem, és lehet vitatkozni róla. Én azonban megpróbáltam a magam módján a hibák vélt vagy valós okait is végiggondolni. Az általam tapasztalt okokat-az apró, a főiskola belső életéből adódó motívumoktól most eltekintve - két fő pontban foglalnám össze: *a társadalmi okokban* és *az oktatási gondokban,* bár tudom, a kettőt nem lehet élesen szétválasztani.

Mit értek társadalmi okokon? Kissé durván fogalmazva: legszívesebben szigorú bírósági ítélettel sújtanék minden olyan állampolgárt, aki abból akar megélni, hogy a nyilvánosság előtt beszél és szerepel, de a nyilvánosság előtti beszéd és szereplés legalapvetőbb feltételeit és szabályait sem sajátította cl. Kikre gondolok? Politikusainkra, rádió- és tévériporterekre, tanárokra, színészekre, írókra, újságírókra. Az a politikus vagy magasabb beosztású ember, aki arra vállalkozik, hogy a nyilvánosság előtt beszéljen, gondoljon arra: előadásának nemcsak politikai és társadalmi tartalma hat az emberekre, hanem az a forma, az a beszédmód is, ahogy gondolatait előadja. Ha nem fogalmaz tisztán, ha rosszul hangsúlyoz, ha a ragokat helytelenül alkalmazza, ha idegen szavakat használ, holott azoknak magyar megfelelőjük is van, rossz példát mutat. Lehet, hogy kigúnyoltatja, kinevetteti magát, de ez az ő baja. A nagyobb baj az, hogy sokan utánozzák. A rosszul beszélő ember ragályos betegséget terjeszt, amelyet tömegesen el lehet kapni, és nagyon nehéz gyógyítani. Hiszem, hogy a helyes magyar beszédet mindenki meg tudná tanulni. Beszédhibáikról sokan nem tehetnek, sőt van, aki nem is tud róluk. De ha valaki arra vállalkozik, hogy nyilvánosság előtt beszéljen, akkor készüljön fel, kérje ki olyan emberek tanácsát, akik ismerik a magyar nyelvtan szabályait, akik egy kicsit értenek a retorikához, sőt a beszédtechnikához is.

Nagyon dicséretes, hogy 1981-ben a Hazafias Népfront kezdeményezésére megalakult a beszéd- és magatartáskultúrával foglalkozó munkacsoport. De ha csak a munkacsoport tagjai fáradoznak a program megvalósításán, és például a Népfront előadói, alsóbb és felsőbb beosztású vezetői nem kérik ki e munkacsoport vagy más hozzáértők tanácsát, és továbbra is pongyolán, helytelen magyarsággal, hadarva, rossz beszédtechnikával beszélnek, akkor hiába kezdeményeztek, hiába akartak gyógyítani - gyógyítás helyett ők is kórt terjesztenek.

Egy másik példa. A televízióban, a rádióban sok olyan műsor hangzik cl, amely kimondottan nyelvművéléssel, a helyes magyar írással és beszéddel foglalkozik. De vajon nem meddő erőfeszítés-e ez, ha rögtön utánuk elhangzik egy-egy riport, amelyben a riporter még arra sem figyel - vagy talán nem is tudja -, hogy kérdő mondatban mindig a kérdőszóval kérdezünk, hogy a mondatban a jelzőt hangsúlyozzuk és csak ritkán a jelzett szót, hogy a személyneveknél mindig a vezetéknév hangsúlyos.

További példa: hány esetben fordul elő, hogy a hosszú és rövid magánhangzókat helytelenül alkalmazzák a szavakban is, a szóvégeken is, és ez megfigyelhető a tévében, a rádióban, a színházban, szinte mindenütt. Például kőrutat mondanak körút helyett, vagy korházat, kór-ház helyett. Vagy itt van a szóvégi -ból, -ből, illetve -ról, -ről ragok használata. Lassan már csodának számít, ha valaki jól alkalmazza a szóvégi hosszú magánhangzókat. Én dührohamot kapok, ha például ilyeneket hallok: útrol, hálából, ketöböl, szívből stb. Ami a -ba, -be, -ban, -ben ragok használatát illeti, itt a helyzet egészen katasztrofális. De kérdezem: származik-e bárkinek, akinek a beszéd a szakmája, valami hátránya abból, hogy beszédkórt terjeszt? Nem származik. Es miért? Mert talán azok, akiknek felelősségre kellene őket vonniuk, maguk sem hallják, vagy ne adj' isten, nem is tudják, hogyan kellene helyesen beszél-ni, hangsúlyozni. Néha bizony a riport-alanyokkal is bajom van, főleg akkor, ha foglalkozásuknak együtt kellene járnia a helyes magyar beszéddel, s ha tanárokról van szó, akkor a beszédtechnika jó alkalmazásával is. Ezzel szemben sokszor fordul elő, hogy hadaró, motyogó, szóvégeket elnyelő, rosszul hangsúlyozó tanárok szólalnak meg a riportokban. Nyilván-való, az ilyen tanárnak vagy nincs hozzá füle, és nem érzi, hogy rosszul beszél, vagy annak idején nem jól tanulta meg a leckét. Természetesen az ilyen tanár a diákja beszédhibáját sem veszi észre, és meg sem próbálja rászoktatni őt a helyes beszédre. De ismerve oktatásunk helyzetét, még az is lehetséges, hogy az egész nem is érdekli, úgy gondolja, nem az ő dolga. Pedig ez mindenki dolga. A tanárokat azért emelem ki, mert talán a legtöbbet nekik kellene tenniük, függetlenül attól, ki milyen szakos. Így a felelősségük is nagyobb. Vonatkozik ez a mi főiskolánkra is...

Úgy gondolom, az eddig elmondottakból is kiderül, milyen beszédbetegsé-

gekkel kell szembenéznünk, amikor a felvételi vizsgák zajlanak. A jelentkezők kilencven százaléka beszédhibás. Az idei felvételi vizsgákon a több mint nyolcszáz jelentkezőből legalább ötszázat hallgattam meg. Siralmas kép rajzolódott ki. Melyek a legsűrűbben előforduló beszédhibák? Pöszeség, az s, sz, c, es, z hangzók helytelen ejtése, az orrból való beszéd, amivel majdnem mindig együtt járt a zárt száj, az áll alig mozog. Vannak azonban ennél is súlyosabb esetek. Ezeket két csoportba osztanám: az egyik a beteg hangúak csoportja, a másik a rossz helyen beszélőké. Mindkét esetben nagyon kemény, küzdelmes, türelmes és veszélyeket is magában rejtő munkát kell az oktatóknak (hangképzők, logopédusok, beszédtanárok) folytatniuk, ha eredményt akarnak elérni. Egy beteg hangból (persze nem mindegy, mi a betegség oka) nagyon nehéz strapabíró, hosszú éveken át jól működő hangot produkálni, pláne akkor, ha a hang tulajdonosa lusta, trehány már növendéknek is, és az marad színész korában is. A rossz helyen beszélőkkel (torkolók, fejhangon beszélők vagy a leszorított hangú, csak mellkasból beszélők stb.) az a legfőbb feladat, hogy az úgynevezett előadói középhangjukat megtaláljuk. Természetesen ezeknél is érvényesek a növendék szorgalmáról, akaraterejéről vagy lustaságáról mondottak. Sajnos vannak a jelentkezők között javíthatatlanul súlyos esetek is.

Nagyon ritka az, hogy a jelentkező nem beszédhibás és tehetséges is. A helytelen magyar beszédből adódó hibákról (hangsúlyok, ragok használata, dupla mássalhangzók stb.) azért nem beszélek, mert e téren nem kilencvenszázalékos a hibás beszéműek aránya, hanem százszázalékos. Gondoljunk bele: színész tanszakra felvenni olyan jelentkezőt, aki tele van beszédhibával, eleve nem szerencsés és biztató dolog. Ezért úgy gondolom, hogy az ősz óta működő beszédtanszék egyik fő feladata kell legyen a felvételi vizsgák megszigorítása. Nem szabad belenyugodni abba, hogy javíthatatlan beszéddel bárkit is felvegyünk. Ezt a mesterségtanároknak is tudomásul kellene venniük, és kérném is támogatásukat. Nagyon sok mesterségtanár színházi rendező vagy színházi vezető. Nem hiszem, hogy bármilyen érdekük fűződnék ah-hoz, hogy színházukban egyre több beszédhibás színész legyen. Ha csak ők is nem igénytelenek, és nem gondolják úgy, hogy a színháznak, a televíziónak, a rádiónak nem tartozik fő feladatai közé a helyes és szép beszédre való oktatás.

Van egy másik gondunk, amely magával a főiskolai beszédoktatással kapcsolatos. Az elmúlt tíz-tizenöt év alatt a beszédoktatás kissé visszaesett. Nem óhajtom részletezni az okokat. Annyit azonban mindenképpen megemlítek, hogy egységes szempontok és célok alapján kell megszerveznünk a beszédoktatást. Kell egy alapanyag, amelyre támaszkodhatunk. Ilyen alapnak tekintem a Gáti József által összeállított és megfogalmazott tananyagot. Egyébként kitűnő hangképzőink, logopédusaink vannak, csak még nem hangolódtunk egészen össze. Azonban minden reményünk meglehet, hogy a jövőben egyre jobban össze tudunk dolgozni a szintén frissen alakult énekzene tanszékkel. Az első lépéseket már megtettük, és úgy érzem, mindenben egyetértünk. Az énektanárok nemcsak növendékeik hangját képzik, de fontos szerepük van a beszédtechnikai hibák javításában is. Gyakran megfigyelhető, hogy a növendék éneklés közben már jobban „beszél", mint prózában. Jobb a levegőbeosztása, kevésbé észrevehető a beszédhibája, jobb a kiejtése. Nagyon szeretném, ha ugyanígy egyetértenénk a mesterségtanárokkal is, hiszen a célok azonosak. Természetesen még sok egyéb oktatási gondunk van, de azok már összefüggnek a főiskolai oktatás más problémáival is. Ezekre most nem akarok kitérni.

Viszont néhány mondatot szentelnék - ugyancsak tapasztalataim alapján - színházaink beszédhelyzetére, hiszen a főiskolai beszédoktatás eredménye ott tükröződik leginkább. Az eddig felsorolt társadalmi és főiskolai példák nyomán gyanítható, hogy színházaink sem kivételek, az igénytelen beszéd ragályos betegsége ott is fertőz. Ami engem illet, én a színházban tudok a legjobban elkeseredni vagy indulatba jönni, ha helytelen magyar beszédet, rossz beszédtechnikát tapasztalok. Nem kívánok én senkitől steril színpadi beszédet, sőt azt is tudom - hisz én magam is gyakorló színész vagyok -, hogy a játék hevében be-becsúszik egy-egy hiba. Vannak azonban olyan kollégáim, akiknél nem előfordul egy-egy hiba, hanem általában csúnyán, pongyolán, rossz technikával, rossz hangsúlyokkal beszélnek. Ezek a színészek vagy nem tanulták meg a főiskolán a beszédet, vagy már elfelejtették a tanultakat, és sajnos nagyon kevés rendező kéri számon színészeitől a helyes beszédet. Igénytelenség vagy valami hamis „modernség", esetleg rossz fül lehet ennek az oka. A leggyakrabban előforduló hibák: hadarás, üres szövegmondás, levegőben maradó, értelmezetlen mondatok, a szóvégek fennhagyása, éneklése, tempótlan, ritmustalan beszéd - ez utóbbi főleg a verses daraboknál tapasztalható, de sajnos nemcsak ott. Okai szerintem: a verses szövegmondás nehézségeitől való félelem - az úgynevezett biztonsági szövegmondás -, vagy a vers nem tudása. Hiba továbbá az indulatos jelenetekben való artikulálatlan rikácsolás, amit senki sem ért meg. Nagyon csúnya hiba a lassú, naturalista beszéd, amivel olyan hatást akar elérni a színész, mintha természetesen beszélne, és most fogalmazná meg a szavakat. Ennek érdekében széttördeli a mondatokat, és a leglehetetlenebb helyeken tart szünetet. Arra azonban nem gondol, hogy ha a nézőt gondolkodásában rossz helyen állítja meg, akkor az előbb-utóbb türelmetlen lesz, mocorogni, bosszankodni kezd, nem figyel oda. Lehet, hogy a néző nem tudná pontosan megfogalmazni, mi a baja, csak azt érzi: egyre jobban unatkozik. De tapasztalható ennek a naturalista beszédnek az ellenkezője is, mégpedig az, amikor a nézőt nem hagyják gondolkodni, mert irreálisan gyors tempót diktálnak a színpadról, közben hangosan kiabálva beszélnek, és igazi izgalom helyett műizgalmat hoznak létre. A néző egy idő után ugyanúgy unatkozik, mint az előző esetben. Ilyenkor a rendező is vétkes. Végül súlyos hiba az éneklő beszéd, a rossz hangsúlyok, a szóvégek le-nyelése és a mondatok közben fölöslege-sen „lerakott" pontok. Ezek megbocsáthatatlan hibák, ugyanis könnyen kiküszöbölhetők, csak oda kell figyelni, gyakorolni kell, és érezni a felelősséget azért, amit vállaltunk...

Hála istennek, azért színészeink, riportereink, tanáraink között szép számmal akadnak olyanok, akik tisztában vannak a helyes magyar beszéd ügye iránti felelősségükkel. Akikben viszont ez a felelősség nem munkál, azok minden hátrány nélkül, sőt néha előnyöket élvezve, nyugodtan dolgozhatnak tovább. Ki vonja őket felelősségre? Kevesebb lesz a fizetésük? Nem. A rossz beszédű színész nem kap a következő évadban szerződést? Kap. Leírják a kritikák, hogy rosszul beszél a színész? Nem, vagy nagyon ritkán. Ismétlem, engem a színházban elkövetett bűnök tudnak a legjobban indulatba hozni és elkeseríteni.

Hozzászólásomban nem törekedtem teljességre. Mindössze arra vállalkoztam, hogy felvillantsak néhány olyan hibát, amely naponta tapasztalható, és amellyel naponta fel kell vennünk a harcot.

Beszámolómat Dóri bácsi szavaival szeretném befejezni: „A beszédnek és a játéknak együtt kell olyan színesnek lennie, hogy a nézőt odaszögezze a székébe, és úgy érezze, elvarázsolták."

Az élénk érdeklődéssel fogadott két előadás után beszélgetés alakult ki a jelenlevők között. Hegedűs Géza arra emlékeztetett, hogy a főiskola 1945 utáni újjászervezése, egyetemi rangjának előkészítése, az első tantervi javaslat jelentős mértékben Nagy Adorján érdeme volt. Simon Zsuzsa és Katona Tamás történész utalt rá, hogy az egyszeri emlékezésnél lényegesen több a teendő a színpadi beszéd terén. Nagy Péter akadémikus, Nagy Adorján fia, felidézte apja művészi és tudományos ambícióit, hivatkozva nyelvtudományi, sőt anatómiai szakismereteire. Tágabb körben szólt az iskolai beszédoktatás elhanyagolásáról, és érdekes problémákat vázolt a magyar színpadi nyelv, a tájnyelvek és a beszélt köz-nyelv viszonya kapcsán.

Vámos László szerint a színész beszédeszközeinek szegényedése világjelenség, amelyet a „rendezői színház" technikai segédeszközökkel igyekszik ellensúlyozni. Szólt a „vétkes" mikrofonról, amely az orgánum sorvadását, a természetes visszahallás lehetőségének hiányát eredményezi. E kérdésről kisebb különvita alakult ki: Avar István éppen a főiskolai képzés egyik feladatának nevezte a mikrofonközeli beszéd tanítását; Petrik József úgy vélte, őt a zenés vizsgák túlhangosítása akadályozza meg a végzős és szerződtethető hallgatók valós képességeinek felmérésében; Békés András riasztó statisztikát idézett az orgánum, a vox humana elhalkulásáról: életünk hanghátterében ma már öt-tizenkét százalékos a természetes hangok aránya, szem-ben a huszonöt-harminc százaléknyi zörejjel, és az emberi hang is mindinkább technika útján közvetítődik.

Kazimir Károly rektor zárszavában összefoglalta a főiskolára háruló tanulságokat és feladatokat, s ezekben látta a lehetőséget Nagy Adorján emlékének megőrzésére.

FÖLDES ANNA

Kortárs klasszikusok és klasszikus kortársak

NDK színházi fesztivál Berlinben

Másodszor rendezték meg az idén az NDK nemzeti színházi fesztivál ját. A tíz nap alatt látott tíz - műfaját és színvonalát tekintve is - különböző előadásról szívem szerint legalább kilenc cikket írnék. (Azért csak kilencet, mert az egyik legnagyobb élményt jelentő színházi vállalkozás, Schönberg *Mózes és Áron* című operájának Ruth Berghaus rendezte bemutatójának értékelése meghaladná kompetenciámat.) De mivel erre a kritikák szabadpiacán aligha lenne kereslet, hajlok az ellenkező végletre is. Hogy tapasztalataimat egyetlen mondatban summázzam: *az NDK-ban fontos a színház.*

Nyilvánvalóan másképpen fontos, mint annak idején, amikor Brecht szín-háza az Európában meglehetősen elszigetelt NDK utazó kulturális nagykövetségének szerepét töltötte be; vagy ami-kor (még tegnap is) elsősorban a hivatalos politika hirdetését és reprezentatív visszaigazolását várta a színpadról a kormányzat.

Egy kiváló lengyel kritikustól hallottam azt a megállapítást, hogy a színház számára az a legjobb, ha létezik elnyomás, de nem túlságosan erős. Mert ha nincs semmiféle presszió, feszültség, akkor a színháznak nincs mit mondania, nincs mi ellen lázadnia. Ám ha túlságosan erős a hatalom ránehezedő nyomása, akkor az igazság kimondhatatlanná válik. Az NDK-ban, úgy tűnik, ideálisak a színházművészet feltételei: napjainkban Berlintől Weimarig egyelőre a színpadon fogalmazódnak meg legerőteljesebben, leghatásosabban azok a gondolatok, amelyek nálunk már a sajtóban, a közvéleményben, filmen és az országgyűlésben is hangot kapnak. A közelmúltban a színpad lett a nemzeti önismeret és a társadalmi megújulás talán legfontosabb fóruma az NDK-ban, vagy ahogy egy kritikus kollégánk fogalmazta: „A színház a mi glasznoszty-szigetünk." A színpadon ölt művészi formát a létező szocializmus radikális kritikája, és itt dobogtatja meg főként az ifjú szíveket a peresztrojkának az NDK-ban ritkán és óvatosan lobogtatott zászlaja. Mindez természetesen nem szó szerint értendő. A szovjet példára „pusztán" Erdman és Bulgakov drámái-nak előadása, a *Volokalamszki országút* vagy az *Évszázadnál hosszabb ez a nap* című regények új szemléletű színpadi adaptációja utal. A társadalomkritika nem a hétköznapi visszásságokat vagy anomáliákat pellengérezi ki, hanem drámai sorsokban és helyzetekben mutatja fel a társadalom elbürokratizálódását, a manipuláció veszélyét, a hamis eszmények lélekrontó hatását.

Minderről a színikritikákban, a vitákban azt mondják - viszonylag kevés szó esik. De a színpadon, közvetett formában, ámde erőteljes közvetlen hatással, mindaz megjelenik, ami a nézőtéren ülőket foglalkoztatja. Erre következtethet - hála a színházi seregszemle szakértő zsűrijének - az is, aki az NDK sokrétű színházi életének csak a fesztiválra válogatott szemelvényeit ismeri.

A két évvel ezelőtt megrendezett első nemzeti színházi találkozó programjára még rányomta a bélyegét a nagyot akarás, némi sietség és a protokolláris szempontok továbbélése is. A magunk tapasztalatából is jól tudjuk, hogy a „reprezentatív" szelekcióba gyakorta belejátszik a hagyomány és az illendőség is; minden országban léteznek kihagyhatatlan nevek és mellőzhetetlen társulatok... Berlinben valószínűleg ilyen meggondolások alapján került két évvel ezelőtt negyvenhat előadás a fesztivál kalendáriumába. Az idén azonban alapvető változás történt: nem többszörösen megkötött kezű kultúrpolitikusokra és nem is a szín-házi hatalmaknak egzisztenciálisan kiszolgáltatott, érdekelt művészekre, hanem kilenc, valóban független és hozzáértő színházi kritikusra bízták a döntést. Az elnök és szóvivő nélkül, demokratikusan működő zsűri pedig eleve kikötötte: az általuk jelölt harminc előadás kiválasztásánál egyetlen szempont a minőség lehet; méghozzá nem a darab, hanem az előadás komplex minősége. A zsűri döntésével szemben senkinek sincs vétójoga. A fesztiválra való meghívást nem befolyásolhatják a nehézségekre utaló és az ellenvélemények számára kiskaput kínáló valóságos vagy úgynevezett akadályok, technikai körülmények sem. A zsűri dolga a válogatás, az illetékesek feladata pedig a meghívott társulatok részvételének biztosítása.

Mivel az NDK hatvannyolc színházában és kétszáz játszóhelyén egy évadban hétnyolcszáz bemutatót tartanak, a két-éves termést mérlegelő zsűrire mennyiségileg is óriási munka hárult. Minden egyes zsűritagnak joga volt a javaslattételre, de legalább öt szavazat kellett ah-hoz, hogy az ajánlott előadás vitára is bocsáttassék. A zsűritagok munkabeszámolói szerint ily módon vagy száznyolc-van előadás került szóba; és öt hónap

alatt több mint százat néztek meg (újra), és ki tudja, hány kilométert utaztak a válogatás felelősségteljes és fárasztó feladatát végző bírálók. Dieter Krantztól, az NDK rádiójának vezető színházi kritikusától, a zsűri tagjától tudom, hogy az első vitasorozat után még mindig negyvennél több produkció „maradt fenn a rostán", s ezek felett a későbbiekben egyenként újra szavaztak. Az évad kiemelkedő elő-adásai - mint például Volker Braun *Át-meneti társadalom* című drámájának Gorkij színházi bemutatója - általában egyhangú vagy legalábbis egységes támogatásra találtak. De mint Ingrid Seyfarth a programfüzetben közölt *Zsűri-kaland* című cikkében megvallja, a vita minden zsűritag számára hozott személyes győzelmeket és vereségeket is. Ez nem is lehetett másképpen, hiszen a bírálóbizottság tagjai a maguk ízlését, meggyőződését, esetleges elfogultságát is képviselték; de minden esetben demokratikus szavazás döntötte el a vitát. Akkor is, amikor például Ibsen *A nép ellensége* című drámájának minden konvencióval szembeforduló rendezése körül élesen összecsaptak a nézetek. Akadt, aki megkérdőjelezte, hogy a szelekció szigorú keretei között helyes-e egy főiskolai vizsgaelőadásnak is helyet szorítani a repertoárban. Ám Brecht A *szecsuáni jólélek* című drámájának újszerű értelmezése, a főiskolások sikere végül is az útkeresőket pártoló kritikusokat igazolta.

Még így is akadtak technikai okokból elmaradt vagy szállíthatatlan produkciók, és a zsűri munkájának befejezése után is születtek nemzetközi figyelemre méltó bemutatók. (Igy maradtunk le például Christoph Hein legújabb darabjának nagy vitát kiváltó drezdai ősbemutatójáról.) A műsorfüzetből is kiviláglik, hogy a meghívott előadások között is akadt, amelynek fesztiválbemutatója el-maradt. Egészében mégis elmondható - és a meghívott külföldi kritikusok konferenciáján is ez a vélemény összegződött -, hogy a kollégáinkból szervezett zsűri ezúttal valóban a művészi minőséget honorálta, és kiváló munkát végzett. A válogatás merész igényességét bizonyítja, hogy az ünnepi repertoárban valóban az NDK új fejlődési korszakára jellemző, a nemzeti önismeretet szolgáló és a létező szocializmus válságával szembenéző drámákkal, művészi eszközökben gazdag előadásokkal ismerkedhettünk.

Nem tartozik szorosan a fesztiváli beszámolóhoz, de az össznémet színházi kultúra szempontjából elhanyagolhatatlan jelentősége van annak, hogy a jó előadások közül a legjobbak, vagy talán legidőszerűbbek, most már nemcsak a fővárosi és hazai nyilvánosság, a fesztiválra meghívott külföldi szakemberek előtt, de a német nyelvterület színházainak hagyományos közös találkozóján is képviselhetik az NDK színházkultúráját: huszonhat év óta először az idén vesznek részt meghívott NDK-beli társulatok a nyugat-berlini Theatertreffen.

Köztudott, hogy Volker Braun *Átmeneti társadalom* című komédiájának Gorkij színházi előadása nem Nyugat-Berlin-ben kerül először a nyugati közönség elé; bemutatták már a mühlheimi drámafesztiválon és Münchenben is. De Heiner Müller *A normagyilkos* és Erdman *Az öngyilkos* című darabjának előadásával együtt ez a hármas NDK-beli bemutató-

Jelenet A normagyilkos című **Heiner Müller-darab előadásából (Deutsches Theater)**

sorozat az idén alighanem meghatározó tényezője, valószínűleg erőssége lesz a német nyelvterület színházi seregszemléjének.

A kulturális együttműködés, közeledés új feltételeinek megteremtésében, a világpolitika itt is érzékelhető áramlatain túl, valószínűleg része van Hans-Joachim Hoffmann kulturális miniszternek is, aki a Theater Heute 1988-as Évkönyvének adott nyilatkozatában merészen megkérdőjelezte még a német nyelvű színházak közötti konkurenciamentalitást is, és hangsúlyozta a közös nevezőt kereső erőfeszítések fontosságát. Néhány éve, hónapja még elképzelhetetlen lett volna, hogy a miniszter úgy kommentálja a nagy tehetségű Alexander Lang müncheni és hamburgi szerződtetéséi, hogy a Deutsches Theater rendezője „nem ment el"; az olyan formátumú tehetségnek, mint ő, az egész német nyelvű térség rendelkezésére kell állnia. Azt is tudjuk, hogy Heiner Müller már hosszú évek óta mindkét Németország színpadain otthon van, s darabjai közül többnek is odaát tartották az ősbemutatóját. De úgy tűnik, hogy a sorompók ma már nemcsak a kivételezettek, hanem legalábbis a nagyok előtt -.mindkét irányban - könnyebben felemelkednek.

Jelenet a Titus, Róma bukása című darab drezdai előadásából

A politikai színház rehabilitációja

Felesleges magyarázni, példákkal bizonygatni, hogyan és miért, milyen elvekkel és művekkel kompromittálódott nálunk (hajdan) a politikai színház. De tény, hogy a politikum és az esztétikum között bizonyos ellentmondás máig is érződik: az elkötelezetten időszerű darabok írói többnyire a megnövekedett szabadság keretei között sem értékes, csiszolt tükröt, hanem talmi, vásári tükröcskéket tartanak a kor elébe, és a felszín alatti összefüggések, a lényeget meghatározó ellentmondások feltárása helyett gyakran beérik a naprakész politikai frazeológia dialogizálásával, aktuális reflexiókkal és publicisztikai érveléssel, magyarán azzal, hogy akasztott ember házában kötelet emlegetnek.

Az NDK-ban a politizáló színház sem törekszik napi aktualitásra. Paradox módon, ettől még mostoha körülményeik is megvédték az alkotókat. Volker Braun a Theater Heute kritikusának arra a kérdésére, hogy vajon egy nála húsz évvel fiatalabb drámaírónak lenne-e türelme húsz esztendőt várni arra, amíg műve saját országában színpadra kerül, Braun nemmel válaszolt, ámde hozzátette: az ő nemzedéke már hozzáedződött a helyzethez, és körülményeik - hogy tudniillik nem számíthatnak gyors hazai hatásra - befolyásolják az írás módját is. Valójában persze ennél többről van szó: a publicisztikai és a drámai közelítés másfajta látásmódot és tehetséget is követel, s az utóbbi - nem (pusztán) elhatározás dolga.

Tény, hogy a többesztendős, sőt évtizedes késéssel színpadra került drámák - *A* normagyilkostól *Az öngyilkosig* - ma sem megfakult színpadi relikviák, és nem is időzített bombák, hanem olyan máig időtállónak bizonyult drámai szerkezetek, amelyek nemcsak a megírás időpontjában, hanem jóval azután is működőképesek. Alapvető mondanivalójuk változatlan érvénye mellett legfeljebb színpadi hatásmechanizmusuk módosul.

Érdekesen példázta ezt az idei találkozón Heiner Müllernek a Deutsches Theater színpadán saját rendezésében bemutatott korai (1956-ban írott) tandrámája, *A normagyilkos. A* cselekmény - első szinten - alig különbözik az akkoriban megkövetelt termelési drámákétól. A társai által árulónak, normagyilkosnak bélyegzett, élenjáró kohóépítő munkás (a címszereplő) a körülményekkel dacolva és a veszélyt vállalva be akarja bizonyítani a világnak, hogy leállás nélkül is kijavítható, átépíthető az izzó kohó. A színpadi bonyodalmak is - részben - a termelés technikai és tárgyi nehézségeiből, a megfelelő anyagok és segítőtársak hiányából adódnak. Ám a valódi ellentétek sokkalta mélyebben feszülnek. A termelés körülményeit taglaló párbeszédek a kizsákmányolás új keletű változatát meghonosító rendszert - gazdasági téren és emberi viszonylataiban is - megkérdőjelezik, s a színpadi szerkezet változatos, jelentős részben vizuális eszközökkel fejezi ki a meghirdetett elvek és a valóság között létrejött szakadást. A címszereplő hősi buzgalma is új fénytörésbe kerül azáltal, hogy a drámában a jelen a múlt folytatásaként ábrázolódik. Nem véletlen, hogy a nácizmus hadigépezetét a fegyverkezés idején fegyelmezetten ki-szolgáló munkások közül kerülnek ki továbbra is a legengedelmesebb alattvalók.

Müller társadalomelemzése nem attól aktuális, hogy a színpadon a Neues Deutschland legfrissebb számát olvassák, és nem is csak attól, hogy az író a sematikus ellenségképet imputáló, értelmiségellenes tucatdrámákkal szemben már akkor (nem sokkal az 1953-as júniusi események után) a jellem és a funkció kapcsolatát, a hatalmi struktúrák elidegenedését, a manipuláció mechanizmusát vizsgálja. Több mint három évtizeddel a mű születése után az író és a rendező Heiner Müller közös, egységes törekvése nem az erőltetett aktualizálás, hanem a dráma és az előadás történelmi távlatának tágítása. Ezért komponálta bele Müller - dramaturgként - más, újabb műveinek térben-időben a cselekménytől idegen, de a megkezdett gondolatmeneteket elvontabb síkon folytató (számomra eléggé nehezen követhető) mozzanatait is a darabba. Mára még világosabb lett, hogy *A normagyilkos* időszerű-

ségében és elvontságában is az 1953-as események előzményeit felmutató *történelmi dráma,* amelynek jelentése elkerülhetetlenül módosult is az időben.

Évtizedek történelmi-politikai kihívására kívánt felelni a szerző, amikor elvállalta korai darabjának rendezését. Az előadást követő sajtókonferencián - kérdésemre - egy jellemző példával világította meg azt is, hogyan változott meg az egyes jelenetek akusztikája, és miben tér el a hajdani író és a mai rendező szemléletmódja. A példa, amire hivatkozott, a munkások és a párttitkár vitája. Az üzemiek rosszallják, hogy míg Amerikában a gyári munkások is autón járnak, addig számukra egy tönkrement cipő pótlása is gondot okoz. A párttitkár az eretnek elégedetlenséget a darabban ideológiai érvekkel utasítja vissza, mondván: nem az a lényeges, hogy kié az autó, hanem hogy kié az állam, mert ez jelenti a jövőre nézve is a garanciát a munkásosztály számára. Heiner Müller, mint elmondta, a darab írásakor még a párttitkár érveivel azonosult. Az azóta eltelt idő azonban az ő illúzióit is szétfoszlatta, és ma már nem csodálkozik és nem is rosszallja, hogy a párttitkár szólamai nevetést váltanak ki a nézőtéren. A szöveg értelmezése, a rendezés, a színészi játék még bátorítja is ezt a reakciót. Más kérdésekre válaszolva Müller elmondta azt is, hogy a dráma két elkészült befejezése közül csak az egyiket - a nyitottabbat - igazolta az idő, darabjának optimista változatát ma már ő maga is plakátszerűnek, hiteltelennek ítéli.

Müller drámájánál is egyetemesebb, elvontabb módon foglal állást a kor kérdéseiben Volker Braun *Átmeneti társadalom* című, 1982-ben írott komédiája. Számomra már a műfaj megnevezése is zavarbaejtő. A költőnek is, prózaírónak is jelentős színpadi szerző könyörtelen, megrendítő darabja még annyira sem tekinthető komédiának (más források szerint: fekete komédiának), mint az alapul és mintául szolgáló remekmű, Csehov *Három nővére.*

Míg Petrusevszkaja *Három lány kékben* című variációja a vágyakat is gúzsba kötő valóság hétköznapiságát, groteszk kisszerűségét transzponálta jelen idejűvé, Volker Braun - akit Thomas Langhoffnak a Gorkij Színházban egy évtizeden át műsoron tartott, megrendítő *Három* nővérrendezése ihletett az új változatra - egy visszafordíthatatlanul felbomlott, kiürült mikrokozmoszban találja meg a makrokozmosz eróziójának bizonyítékát. Az ő nővérei - akik Csehov három nővérének nevét is viselik - egy emigráns forradalmár lányaiként Moszkvában születtek; ők már nem Moszkvába, hanem a határon túlra vágyódnak. De csak a darab ismertetésekor ennyire vulgáris az analógia: az előadásban félreérthetetlen, hogy az életük értelmét megkérdőjelező szereplők a földrajzi, politikai határon túl, itt önmaguk börtönének és a földi valóság gravitációs törvényének meghaladásáról ábrándoznak. Az átmenet nemcsak a kapitalista és szocialista társa-dalom közötti, konfliktusokkal terhes korszakot, de az élet és a halál riasztó rémekkel zsúfolt mezsgyéjét is jelenti.

Volker Braun nemcsak a három nővér nevét kölcsönzi közvetlenül Csehovtól, de a színpadi hierarchia egészében kimutathatók bizonyos párhuzamok. Ezen túl az író még helyzeteket és szövegeket is adaptál, és a *Három nővér* színpada, Csebutikin orvos otthona a színpadi előjáték záróakkordjaként a szó szoros értelmé-ben a szemünk láttára alakul át Wilhelm Höchst német nagyiparos, spanyol polgárháborút megjárt veterán harcos villájává, ahol történetesen ugyancsak a legkisebb lány, Irina születésnapját ünneplik. De a jelenlevők még Csehov hőseinél is reménytelenebbül boldogtalanok. A családtagokat összefűző áramkör már korábban megszakadt, a szereplők lamentációi a kiszolgáltatottságot és az élet értelmetlenségét panaszoló, párhuzamos monológokra töredeztek. Irina szerint - halott halak úsznak az árral... Az emberek válluk közé behúzott fejjel tűrik az esőt, és csak abban reménykednek, hogy nem lesz vihar...

A dráma második részében azután az író az utolsó szálakat is eltépi, amelyek szereplőit a realitáshoz kötik. Az álmok sebzett szárnyán ki-ki elrepül, felemelkedik, és alászáll oda, ahol már nincsenek, vagy egészen mások a törvények. Az álmok eltérített repülőgépén ki-ki eljut oda, ahova vágyódott. Csak a hatalom birtokosa, a nővérek bátyja, Walter Höchst igazgató nem követi a többieket: az ő kegyetlen és agresszív földi világa szilárdabb, mint az álombirodalom; az ő önmegvalósító erőszakossága ugyan-olyan fenyegető, mint az a tűz, amely végül is a finálében pusztulásra ítéli a nővérek házát; a forradalmat, a diktatúrát és az álmok birodalmát is. A színpadot kezdetben belengő melankólia, miután szorongássá változott, rémületbe csap át.

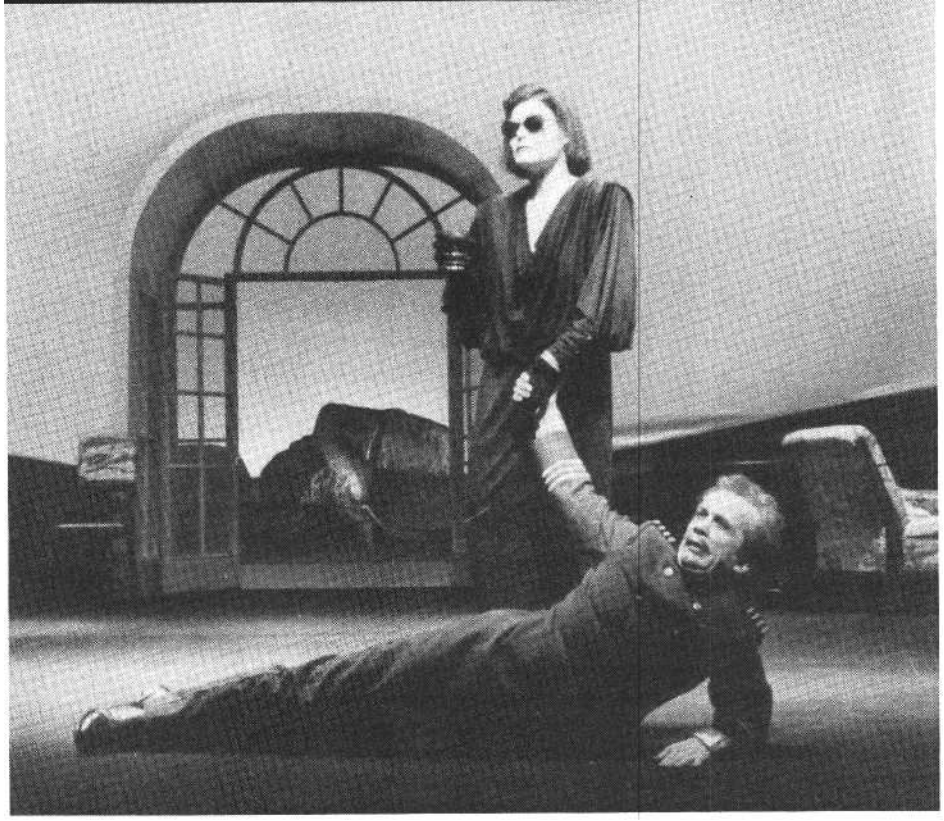
Volker Braun költői játéka nem azért izgalmas, mert kemény és éles politikai utalások is előfordulnak benne (például: „A forradalom nem érhet célt mint diktatúra", vagy: „Az emberiség nem öregszik meg, csak a társadalom"), hanem azért, mert megrendít, és még akkor is töprengésre késztet, ha bizonyos mozzanatait nem sikerül megfejteni. A mű politikumát, véleményem szerint, nem szabad és nem is lehet *szorosan* a jelenhez kötni, sem pedig „egy az egyben" lefordítani. Fogadjuk el, hogy itt az emberiség előtörténetének tragikumáról, *az én* börtönébe zárt lelkek kitörési kísérletének reménytelenségéről van szó. Mintha nem is hús-vér-lélek emberek, hanem a társadalmi-pszichológiai kísérletre kiszemelt tiltakozó áldozatok szembesülnének önmagukkal és társaikkal ebben az ugyancsak Thomas Langhoff által nagy gonddal és leleménnyel megkomponált Csehov utáni világban. Amelyben a gesztusok vadsága, a színek szépsége és a színpadot a nézőtérrel összekötő, zavarbaejtő zaklatottság is ugyanazt a célt szolgálja: gyötrelmes önismeretünk minden tapintatot nélkülöző felébresztését. Nem véletlen, hogy a fesztivál programjáról készített terjedelmes összeállításban a nyugat-berlini televízió is Müllernek és Braunnak a Theatertreffen műsorán is szereplő, lényeges gondolati tartalmakat közvetítő darabját állította előtérbe.

Az NDK színháza azonban nemcsak a klasszikussá lett kortársak művein keresztül, de a kortársként megszólaltatott klasszikus drámák előadásával is politizál. Lessing 1759-ben írott, 1774-ben bemutatott, de máig vajmi keveset játszott *Philotasa a* Deutsches Theaterben Friedo Solter számára éppen olyan izgalmas lehetőség az állásfoglalásra, mint egy kortársi dráma. A bemutató alkalom a politikai manipuláció veszélyének felmutatására és arra, hogy a rendező, a néző számára is érzékelhetően, körüljárja az eszmékbe vetett hit erejét és kudarcát, a mindenáron erkölcsi normává tett hősiesség tragikus következményeit.

Évtizedekkel a „békeharcos" drámák végérvényes kompromittálása után a béke mellett agitál, a jelen brutalitása el-len emel szót a „színház akkor is, amikor Shakespeare-hez fordul ihletért. Heiner Müller *Titus, Róma bukása* című, a drezdai együttes által színpadra állított adaptációja a *Titus Andronicus* ürügyén leplezi le a korlátlan hatalom tobzódását, a bosszú és a vérontás tragikus eszkaláció-ját. Wolfgang Engel rendező, talán, hogy a rémdráma elviselhetetlenségét elviselhetővé tegye (vagy ellenkezőleg, az agresszió mindent maga alá temető terjedési sebességét érzékeltesse), egy iskolai osztállyal, a történelmet módszeresen tanulmányozó fiatalokkal adatja elő a történelmi eseményeket. Az azonos korú diákszínjátszók amatőrként, kizárólag a tanteremben rendelkezésre álló kellékeket használva, bizonyos groteszk köznapisággal jelenítik meg Müller Shakespeare-kommentárját.

Mintha maga Bertolt Brecht sugallta volna Engelnek ezt a bizarr ötletet! A rendezői koncepciónak megfelelően a *rémdráma* a szó legszorosabb értelmében *tandrámává* alakul, amelyben a vállalkozás a darabot előadó diákok számára a történelem iskolája, a cselekmény pedig a tanulás folyamata. A szereposztás is a szemünk láttára alakul: a játék résztvevői a kezük ügyébe kaparintható kellékek segítségével nyílt színen változnak római kori, illetve Shakespeare-hőssé. Aki szerepe szerint meghal, az a játék logikája szerint új feladatot, funkciót is vállalhat a darabban. Ez a szöveget részben szolgáló, részben kontrakarírozó keret, vala-mint a rendezői ötletek szüntelen tűzijátéka érdekessé, néhol bizarrá hevíti az előadást, és mégsem hiszem, hogy én voltam az egyetlen néző, aki a sokkhatás el-len sikeresen védekezve, mindvégig hidegen, a szemlélő furcsálkodó kíváncsiságával figyelte az elszabadult káosz profi módon megfegyelmezett tobzódását. Elképzelhető, hogy ha a rendező valamivel szigorúbban válogat az ötletek között, ha nem percenként ütközteti a mű történelmi világával a tantermi körülményeket, akkor a szöveg zavartalanabbul, hosszabb távon hat.

Annál jobban magával ragadta a fesztivál közönségét *Az öngyilkos* schwerini szereplőgárdájának komédiázása. A nézők mindvégig lelkesen és hálásan figyeltek, rengeteget nevettek, és érzékenyen követték a szöveg és a szituáció minden humorforrását. Talán még sok is jutott számukra a vidámságból: a Horst Hawemann rendezte előadásnak különösen az első fele, megítélésem szerint, túlságosan felhőtlenre sikerült, és ezáltal Erdman komédiájának igazi értéke, a korabeli szovjet élet nyomasztó realitását kipellengérező szatíra keserűsége került veszélybe.



Katja Paryla (Alice) és Christian Grasshof (Edgar) az Alexander Lang rendezte Haláltáncban

A látványszínház üzenete

Tartok tőle, hogy berlini élményeim kategorizálásának általam választott módszere is félrevezető. Hiszen a politikai színház és a látványszínház az NDK-ban valójában nem *két kategória,* hanem rendszerint - és éppen a legsikerültebb előadások esetében - a produkciók megítélésének, megközelítésének két *összetartozó aspektusa.*

Hiszen például Á normagyilkosnak az előbbiekben tárgyalt politikai mondandóját is nagymértékben a látvány közvetíti. A komor gyári környezetet keretező vetítővásznakra idézett fogyasztói társadalom áruemblémái, a szürkékkel polemizáló élénk színorgia, az életnagyságot meghaladó, vetített eladónő konzummosolya, a háttérben vörösen izzó kohó fenyegető fénye és a szélesvásznú díszletképet keretező, ezüstbe-kékbe játszó Berlin-panoráma, folyamatosan kísérik és értelmezik is mindazt, ami a színpadon történik. Amikor a szorongásból félelem születik, Sztálin hatalmas portréja és a vászonra vetített, felnagyított Goya-rajz ugyanazt a lelkiállapotot fokozzák. A színpadi látvány nem keret és nem is öncélú dísz, hanem az NDK legjobb rendezőinek művészetére jellemző, komplex színházi stílus szerves alkotóeleme.

Bár szinte minden előadás díszletterve frappáns és hatásos, a látványeffektusok korántsem szorítkoznak a színpadképre. Egymondatos utalásnál többet, akár külön tanulmányt is érdemelne Hans Dieter Schaalnak *a Mózes és Áronhoz* készített valamennyi színpadképe, mint a színpadon is megélő, önálló képzőművészeti remeklés. Érdemes lenne legalább szavakban megidézni *A nép ellensége* karl-marx-stadti előadásának képi megoldását is, ahol a riasztóan kopár, majdnem üres strandon bonyolított jelenetben a homokmezőn tátongó, vízzel tele lyuk kínált számtalan játéklehetőséget; megvizsgálni, hogy a díszlet anyaga, az új fizikai dimenzió micsoda játéklehetőséget jelent az előadásban.

Mégis, mindennél lényegesebbnek érzem a fesztivál tapasztalatai alapján a vizuális kifejezőeszközök színpadi rendszerének működtetését. A statisztériát és a főszereplőket azonos gonddal mozgató precíz koreográfiát, a majdnem minden előadásban rendkívüli találékonysággal variált fényeffektusokat; vagy a jelmezek és maszkok a mű olvasatából következő, de annak értelmezését merészen célba juttató tervét. Lessing Philotasában *az* ifjú herceg fehér maszkja elidegeníti és átszellemíti a hős alakját. Az *Átmeneti társadalom* Csehovtól átszármaztatott figurái nyílt színen, lassan és kínlódva szabadítják ki magukat a testüket szoborálomban őrző, kötéllel gúzsba kötött nejlonborítás alól. A méretarányok, térbeli dimenziók kiaknázása, kombinációja pedig nemegyszer olyan látványelemeket kapcsol a játékba, amelyek kézenfekvőek és mégis meghökkentőek. A képernyő színpadra állítása például napjainkban rendezői közhely. De *Á nép* ellenségében Stockmann doktor oly módon szembesül a kamerákkal, hogy a gyűlésről készített tudósítás keretében a tévékészülék foglyaként a képernyőn adja elő legfontosabb, a hatalommal való szembefordulását a korábbinál is élesebben exponáló monológját. A tévén követhetjük, amint először még magabiztosan nyilatkozik, s polgártársai tudtára adja: többé nem fojthatják belé a szót a város urai. Csakhogy néhány másodperc múlva megjelenik a képernyőn a csattanó: a bürokrácia es a technika szövetségét kifejező „Störung" (üzemzavar) felirat. A megidézett technika azonban mégsem szab törvényt a teatralitásnak: a képernyőn látható Stockmann folyamatosan reagál is családtagjai magatartására és a körülötte zajló eseményekre. A mű dramaturgiai egységét is minduntalan megtörő Ibsen-előadás, amelyben az író teremtményei közül előbb Nóra kap szerepet, majd maga az alkotó is megjelenik, merészen, ám nemegyszer logikátlanul váltogatja a stílusokat. A főszereplők többé-kevésbé időt-len öltözékével ellentétben Stockmann doktor családtagjai és Nóra meghökken-tő, szupermodern toalettekben jelennek meg, ugyanakkor maga Ibsen mintha egy korabeli élőképből lépne át, azonmód

kosztümösen, az erősen stilizált, de mégiscsak huszadik századi világba.

A felsorolt (és fel nem sorolt) példákkal mindössze egy momentumra szeretném ráirányítani a reflektorfényt, és ez az NDK színházainak a miénknél általában jóval expresszívebb teatralitása. Valószínűleg belejátszik ebbe a brechti örökség meghatározó jelenléte is, például ami a szereplőket elidegenítő, marionettfigurává alakító maszkokat illeti. *A normagyilkos* előadásán érdekes szerep jutott az első emeleti páholyt elfoglaló panoptikumfiguráknak is.

Mi marad a színésznek?

A színházi számadásban - szerencsére - csődöt mond a matematika. Nem igaz, hogy a konvenciókkal szembeforduló, a művek új olvasatára vállalkozó rendezői színházban, a minél gazdagabb eszköztárral dolgozó látványszínházban *arányosan csökkenne* a színészi alkotás, alakítás tere és terhe. Igaz, akadtak olyan előadások is, amelyekben úgy tűnt, mintha a színpadi apparátus működtetése teljesen lekötötte volna a rendező energiáit. De az is lehet, hogy például *a Titus Andronicus* mülleri adaptációjában maga az író sem épített igazán a funkcióhordozó színészek emberábrázoló képességére. Ugyanakkor *az Átmeneti társadalom* nővérei - talán mert érzelmeik súlyos batyuját Langhoff korábbi Csehov-rendezéséből hozták magukkal - teljes értékű jellemrajzzal járultak hozzá az író és a rendező közös színpadi kísérletének sikeréhez, és az apát játszó Albert Hetterlével együtt következetesen érzékeltették a kimondott szavak mélyebb, mögöttes tartalmát, az elhangzó mondatok második szintjét.

Találkoztam színészi alakításokkal - például Ulrich Mühe ifjú hercegével a Deutsches Theater *Philotasában* -, amelyek a klasszikus szöveg pontos-patetikus előadását dúsították fel valamiféle meghökkentően mai, már-már a szöveg ellenében is ható, gesztusokból és sajátos hanghordozásból komponált groteszk kommentárral, új, polemikus tartalmat szuggerálva ezzel a szerepnek.

De láttam olyan, a szó minden értelmében klasszikus előadást is, amelynek teljes pszichológiai terhét, tartalmát a két főszereplő színész hordta a vállán. Alexander Lang 1986 májusában bemutatott *Haláltánca* - Strindberg drámája - nem szerepelt, és a szabályok szerint már nem is szerepelhetett a fesztivál repertoárján, de mivel korábban nem láthattam, a magam egyszemélyes zsűrijének döntése folytán, önkényesen ezt is besoroltam a két évad java termésébe.

A zsúfolt ház előtt játszott előadás frissessége, a színészi játék hitelessége igazolta választásomat. Katja Paryla Alice-a és Christian Grasshof Edgarja az összezárt emberi lények kiszolgáltatottságát, az évtizedek alatt eltorzult ördögi arculatát, a gyűlölet kisszerűségét és fokozatait mutatták fel oly módon, hogy kíméletlenül megvilágított, pórusainkat is láthatóvá tevő nagyítótükrükbe tekintve az ember megborzadt, talán még önmagától is. Lang rendezésében a klasszikus dráma elszakadt eredeti tér- és időbeli kötöttségeitől. Képi megoldásában, a szereplők külső megjelenésében is időtlenné, lélekrajzában viszont a szélsőségek felvállalásával, a tragikum és komikum között borotvaélen táncolva, meghökkentően modernné válik. Nemcsak a Philotasban, *a Haláltáncban* is elképesztően merészek, gyorsak és szélsőségesek a váltások: mintha a színészi játék már nem is a lelki folyamatokra, hanem a fordulatok hitelesítésére koncentrálna.

Színészi tehetségek dolgában nem hiszem, hogy szegényebbek lennénk az NDK-nál. *Az öngyilkos* vonzóan szánalmas, svejki tulajdonságokat felmutató Podszekalnyikovja, Horst Westphal, vagy a Stockmann doktort játszó, gazdag színészi eszköztárral rendelkező Gerd Preusche remek jellemszínészek, de - véleményem szerint - semmivel sem jobbak a szerepeiket idehaza játszó Koltai Róbertnél vagy Kállai Ferencnél. A különbség inkább csak abban rejlik, hogy a Deutsches Theater vagy a Gorkij Színház művészei mintha nagyobb alázattal és fegyelemmel szolgálnák a legkisebb szerepekben is az adott előadást meghatározó rendezői koncepciót. Igaz, hogy a játék minden pillanatot kitöltő, pontosan kidolgozott koreográfiája és megtervezett gesztusrendszere biztosabb támaszt is kínál, különösen az arra rászoruló, jól képzett, de a személyiség varázsával (még) nem rendelkező színészeknek.

Summázni a tíznapos fesztivál teljes repertoárját nincs is jogalapom, hiszen nem láttam - nem láthattam - a több műfajú seregszemle nagyra értékelt zenés, tán-cos, bábos vagy ifjúsági produkcióit, az elmaradt előadásokat, és nem egyszer fordult elő, hogy két megtekintésre érdemes produkció között választásra kényszerültem. Két, a szemle műsorán szereplő érdekes előadásról már az elmúlt esztendőben beszámoltam. *(A Bölcs Náthán* Friedo Solter és *A Mester és Margarita* Siegfried Höchst rendezésében méltán került a fesztivál programjára.)

Ha mégis valamiféle tanulságot próbálnék levonni a magam, a magunk számára, az - a politikai színház új arculatának felfedezésén túl - elsősorban a német színház eszköztárának említett változatosságával kapcsolatos. Hogy a legjobb előadásokban az értelmezés, a jelenhez szóló gondolat megfogalmazása mennyire elválaszthatatlan az azt szolgáló formától. Az NDK színház fényévnyire eltávolodott a kukucskáló színház földhözragadt realizmusától. A stilizáció érzékelhetően már a szövegen végzett dramaturgiai munkával megkezdődik. Heiner Müller maga vállalkozott arra a dramaturgiai műtétre, amit *A normagyilkos,* cselekményébe avatkozó szövegátültetés jelentett. De Friedo Solter rendezőként önhatalmúlag emelte ki *a Philotas* szövegéből az eszmei szempontból megkülönböztetett jelentőséggel rendelkező és a színészi játék által többféleképpen is értelmezhető sorokat, hogy ezzel a maga szuverén színházi alkotásának poétikus formát teremtsen.

Hasonlóképpen lényeges, de talán még szembetűnőbb a színházi eszközök gazdagsága, ha számba vesszük az előadásokban alkalmazott zenei betéteket és képzőművészeti effektusokat is. Őszintén szólva nem tudom, mit szólna I b s e n , ha meghallaná *A nép ellensége* előadásán *A sárga tengeralattjáró* fülbemászó dallamát, Frank Castorf rendező azonban érzékelhetően nem a norvég klasszikusokra, hanem a mai fiatalokra volt tekintettel, amikor ennyire szentségtörő módon választotta ki az előadás dalbetéteit.

Látványosan tört be a színpadra a technika is. Villogó fények és hideg neonok mellett sok - már-már túl sok a vetítés. Egyes esetekben, mint fentebb kifejtettem, izgalmas keretet ad a vászon a gondolatoknak, más alkalmakkor viszont kétségesnek érzem, hogy helyes-e, érdemes-e a gondolatot didaktikus módon képre fordítani? A rendezők többnyire nem díszleteket, hanem metaforákat vetítenek a színpadra. *A Philotas* előadásán például az expozícióhoz Vilmos császár vetített, merev bronz lovas szobra, az epilógushoz pedig egy térképre emlékeztető, véres, vérző metszet tartozik. A *Mózes és Áron* modern színpadán a neonfényes telefonfülkében kigyulladó vörös fény jelzi, valahányszor a hősök közvetlenül - forró dróton! - kerülnek Istennel kapcsolatba.

A szomszéd rétje mindig zöldebb, különösen, ha gondos kertészek választották, tervezték, öntözték - a vendégek

tiszteletére. Nyilvánvaló, hogy az NDK-ban sem minden előadás fesztiválszín-vonalú, és a látott bemutatók közt is akadtak halványabbak; a jelentős előadások is ébreszthettek - és ébresztettek is - kételyeket a messziről jött nézőkben.

A magam kételyei, fenntartásai közül ezúttal csak egyetlenegyre utalnék: a brutalitás számomra riasztó, elfogadhatatlan kultuszára. Ésszel felfogom, hogy a mindenkori rendező ily módon is tiltakozhat, s hogy az agresszivitás érzékletes, szélsőséges megjelenítése a színpadon a leleplezés szándékával is történhet. De nézőként mégis, a zsigereimben is tiltakozom! Nem pusztán a véres látvány taszít, vitathatónak érzem a brutalitást túlhangsúlyozó jellemrajzokat is. Volker Braun darabjában, Walter Höchst bemutatásakor, legalább értem az agresszió karakterizáló szerepét. Ámde semmilyen észérvvel nem sikerült magamnak meg-magyaráznom, hogy miért kellett Stockmann doktornak - Ibsen példamutató hősének - felesége után a lányát is nyílt színen (majdnem) megerőszakolnia.

A fesztivál repertoárját összegezve, ismerem - és osztom is - azoknak a külföldi kollégáknak a véleményét, akik szóvá tették: hiányoztak a palettáról a legújabb nevek, fiatal szerzők friss törekvéseket kifejező, útkereső drámái. Es sokak szerint feltűnően hiányzott ezúttal maga Bertolt Brecht is, akinek sem színháza (az éppen átépítés alatt álló Berliner Ensemble), sem életműve nem volt igazán képviselve ezen a találkozón. (Gondolom, ez a meggondolás is vezérelhette azokat a zsűritagokat, akik *Á szecsuáni jólélek* Peter Schroth és Peter Kleiner rendezte főiskolás előadását pártolták.) Én magam mégsem értettem egyet azokkal, akik Bertolt Brecht (szellemi) jelenlétét hiányolták: hiszen Heiner Müller látásmódjában, Volker Braun költészetében, Thomas Langhoff és a többi rendező történelemszemléletében, analitikus szenvedélyében, a klasszikus adaptáció műfajának változatlan népszerűségé-ben, a bizarr maszkokban és a kemény, fehér fényekben is Brecht elévülhetetlen, máig megtermékenyítő hatását tapasztalhattuk. Más kérdés, hogy mikor és hogyan sikerül az NDK színházának kilábalnia a jelenlegi - nemcsak az átépítésből eredő -, jogi tényezőkkel, örökösödési vitákkal is súlyosbított Brecht-válságból. De azt mégis meg merném kockáztatni, hogy Brecht nélkül az NDK második nemzeti színházi fesztiválja és a német színházi glasznoszty sem juthatott volna el oda, ahova - sokak meglepetésére és valamennyi résztvevő, néző és kritikus örömére - eljutott.

REMETEI ANDREA

Sepsiszentgyörgyi évadok

Jegyzetek egy jubileum margójára

Negyvenedik évadját zárta Sepsiszentgyörgy város állandó magyar színháza. Az intézmény részletes történetét még nem dolgozták fel. Pályaképét fölvázolni - akár a teljesség igénye nélkül is - igen nehéz. Információink meglehetősen gyérek, a híranyag időszakonként változó mennyiségű és minőségű, sőt a sajátos politikai-társadalmi körülmények ismerete és figyelembevétele nélkül félrevezető is lehet. Mégis, ha a hozzáférhető információk birtokában megpróbáljuk időrendi sorrendben végigkövetni az eseményeket, kirajzolódik előttünk egy mostoha körülmények közt is helytálló, mind történelmi, mind földrajzi szempontból hátrányos helyzetű, de sajátosságait, másságát mindenkor méltósággal viselő társulat pályája.

1948-ban Petru Groza, a jó emlékű kormányfő szavatolja az országban élő nemzeti kisebbségek - így az akkor még több mint hárommilliós magyarság - teljes jogegyenlőségét. Ennek szellemében az évben a meglévők mellett új állandó magyar színház születik Erdélyben. A Kolozs Megyei Szakszervezeti Tanács védnöksége alatt 1946-ban létesült Dolgozók Színházának magyar tagozatát Sepsiszentgyörgyre helyezik. (A román tagozat Tordán kezdi meg önálló működését.)

A javarészt amatőrökből álló együttes Sepsiszentgyörgyi Népszínház néven hivatásos, államilag dotált állandó intézménnyé válik, és 1948. augusztus 23-án ünnepélyes keretek között nyitja meg első évadját Szemlér Ferenc *Égy híd elkészül* című egyfelvonásosának bemutatójával. A szerző a felszabadulás utáni romániai magyar irodalom jeles képviselője, a mű szocialista-realista típusú alkotás. Maga a darabválasztás is nyilvánvalóvá teszi, hogy a színház küldetése a kor-társ hazai drámairodalom népszerűsítése, feladata a közönség szocialista szellemben való nevelése. Nem könnyű vállalkozás. Sepsiszentgyörgy tizennyolcezres lélekszámú (akkoriban még színmagyar) álmos kisváros az azóta már nem létező Magyar Autonóm Tartomány területén, a Hargita lábánál, Erdély legkeletibb csücskében. Természetes, hogy a társulat eleve tájolásra rendezkedik be. Meg kell próbálnia közönséggé kovácsol-ni nemcsak a városka, de az egész Székely-föld kisebb-nagyobb falvainak népét is.

Bár hivatalosan „drámai színház", amely nevét Sepsiszentgyörgyi Népszín-házról 1949 februárjában Sepsiszentgyörgyi Állami Magyar Színházra változtatja, népszínházi jellegét évtizedekig megőrzi még. Élén Bokor Antal fizikai munkásból lett színész-igazgató áll, ki-nek színházszerető tiszta lelkesedése minden bizonnyal nagyobb, mint hozzá-értése. Néhány név az alapító tagok közül: Berkó György, Fekete Gyula, Bokor Ilona, Kudelász Ildikó, Deési Jenő és az a Király József, aki még a nyolcvanas évek-ben is a sepsiszentgyörgyi színpadon van.

Valódi „hőskorszak" kezdődik. Csapnivaló technikai felszereléssel, egy heterogén publikum kiforratlan ízlésével és a korszakra jellemző (műsor)politikai kényszerűségekkel dacolva működik a színház. Az első tíz év bemutatóira visszatekintve kiderül, hogy javarészt „időszerű" témákkal foglalkozó, az ötvenes években dívó, sematikus darabokat játszottak, zömmel az aktuális román és szovjet irodalomból fordítva - fölsorolni ezeket fölösleges. De meg kell jegyeznünk, hogy feltűnően kevés a színpadra vitt kortárs romániai magyar szerzők száma. (Tíz év alatt mindössze hat.) Az említett előadások mellett természetszerűleg szükség volt a közízlésnek megfelelő, könnyű szórakozást ígérő, nem igazán magas művészi színvonalú bemutatókra, melyek az - előbbi műsorkategóriák által elriasztott közönséget visszacsalogatják a padsorokba. Így játsszák az *Állami Áruházat, a Csárdáskirálynőt,* a Zsuzsit.

Mindazonáltal - kritikusok tanúsága szerint - az első évtizedben született néhány említésre méltó produkció is, Ben Jonson *Volpone,* Lope de Vega *Hős falu,* Móricz *Rokonok,* Beaumarchais *Figaro házassága,* Móricz *Nem élhetek muzsikaszó nélkül,* Gárdonyi *Lámpás,* Moliére *Botcsinálta doktor* című műveiből. A művészi nívó fokozatos javulásához hozzájárul az új, már hivatásos tagok érkezése (Lavotta Károly, Vadász Zoltán), az, hogy 1953-ban ide szegődik rendezőnek a nagyváradi újságíró Völgyesi András, valamint a Marosvásárhelyi Székely Színház igazgató-főrendezőjének, Tompa Miklósnak értő kezű, atyai támogatása.

Tompa javaslatára kerül a direktori székbe 1956-ban Kováts Dezső, az is-mert karakterszínész, a marosvásárhelyi színház volt gazdasági vezetője. Az új igazgató korszaka nagyjából a színház második évtizedét öleli fel. Ugrásszerű minőségi változás nem ígérkezik (a szín-házon belüli és kívüli körülmények csak lassan módosulnak), de sor kerül néhány meghatározó eseményre: 1957-ben Völ-

gyesi András rendezésében bemutatják Heijermans *Reményét,* mellyel a társulat a Fiatal Színészek Országos Versenyén második díjat nyer, és ezáltal eddigi játékkörzeteinek határain kívül is ismertté válik. A rendező véleménye szerint az együttes tagjaiból - diplomásokból és nem diplomásokból - ekkor, a *Remény* próbái alatt lett homogén társulat. Ebben az évben kötelezi el magát a színház állandó vendégszereplésre az akkori Sztálinváros, ma Brasov, azaz Brassó városában. Táblás házak előtt játsszák itt *A kertész kutyáját* és Gárdonyi *Borát.* A brassói színházban és kisebb-nagyobb falvakban, városokban játszanak 1958 folyamán addig is, míg a szín-ház állandó épületének nagyszabású ta-tarozása folyik.

A négy és fél millió lej állami költséggel újjáépített otthonban 1958. december 30-án tartanak ünnepélyes színházavatót és egyúttal tízéves jubileumi megemlékezést. A díszelőadás Gergely Sándor *Vitézek és hősök* című drámájának bemutató-ja. Az elkövetkezendő évek során a bővülő lehetőségeket - az érettebb művészi erőket és a jó irányba változó közönség-igényt - figyelembe véve egyre több klaszszikus értékű világirodalmi alkotás kerül színre. Már kiforrott művészi formában van műsoron 1961-ben *az Ármány és szerelem* és Figueiredo *Á róka meg a szőlő* című színműve, 1962-ben *a Szent Johanna,* melynek főszerepében a kitűnő Tanay Bellát láthatja a szentgyörgyi közönség, 1963-ban *a Ruy Blas* és Tennessee Williams *Üvegfigurák* című színműve, majd később egyes Shakespeare-, Ibsen-, Sardou- és Brecht-darabok.

Eredeti színészegyéniségek lépnek színpadra: Bíró Levente, Pap') Nusi, Molnár Gizella, majd Zsoldos Árpád, Krizsovánszky Szidónia. Itt kell megjegyeznünk, hogy bár a színészek jó része hűségesen kitart a színház mellett, mégis a társulat egyik legnagyobb gondja a színészvándorlás. Sokan éppen képességeik virágjában, pályájuk delelőjén mennek el a még mindig mostoha körülményekkel küzdő együttestől (gondoljunk csak az állandó tájolásra vagy a minden jelentősebb kultúrcentrumtól való távolságra), és szerződnek át Nagyváradra, Kolozsvárra, a nagyobb, nevesebb társulatokhoz. Es kevés azoknak a száma, akik szívesen jönnek ide. Sepsiszentgyörgyöt ebben az időben Erdély Szibériájának becézi az értelmiség. Zord éghajlatú, távoli sarok, ahová büntetésből szokás kerülni. Az előítéletek korlátait pedig nehéz áttörni.

Visszatérve a színházhoz, még mindig elenyészően kevés a hazai magyar drámák bemutatója a műsoron. 1962-ben aztán bemutatják Sütő András *Tékozló szerelem* című vígjátékát. A darab - mely a falusi életformában bekövetkezett változásokat tárgyalja optimista hangnem-ben, kedves derűvel - még távol áll ugyan a későbbi, klasszikus értékű Sütő-drámáktól, a bemutató mégis színháztörténeti jelentőségű. Ezzel veszi ugyanis kezdetét a később programként vállalt, nagy jelentőségű Sütő-ciklus.

1963-ban kerül a társulathoz a színház két későbbi vezető egyénisége, Seprődi Kiss Attila és Visky Árpád, akiknek pályafutása nagymértékben meghatározza majd az együttes sajátos arculatát.

Kőműves Mihály, Dobos Imre és Botka László Caragiale Farsang című darabjában

Shakespeare születésének 400. évfordulójára 1964 márciusában műsorra tűzik A *windsori víg asszonyokat;* ezzel a bemutatóval kezdődik a színház Shakespeare-ciklusa. Az előadás Szombati Gille Ottó vendégrendezésében - remek példája a második évtized folyamán elért eredményeknek, művészi sikereknek. Ezt követi 1965-ben *az Othello* nagy sikerű bemutatója. A produkció rendezője Kováts Dezső, főszereplői Mester András (Jago) és Fekete Gyula (Othello). Az 1967-es *Romeo és* Júlia-előadásból máig emlékezetes maradt a fiatal marosvásárhelyi vendégművésznő, Toszó Ilona légies Júliája és Zsoldos Árpád Romeója. Az előadást Tompa Miklós és Völgyesi András rendezte. Minőségi ugrást jelen a társulat történetében az 1968-ban Völgyesi által színpadra állított Saul Levitt-dráma, *a Parancsra tettem.* Ebben Bíró. Levente, László Károly és Zsoldos Ár-pád addigi színészi pályafutásuk legjobb alakítását nyújtják. Az említetteken kívül természetesen játszanak még sok román - már jóval igényesebb - kortársdrámát, Lucia Demetrius, Mihail Sebastian, Aurel Baranga, Victor Eftimiu műveit. Siker kíséri Csiky Gergely *Buborékok,* Molnár Ferenc *Liliom,* Móricz Zsigmond *Kismadár,* Zuckmayer A *köpenicki kapitány* és Maugham *Imádok férjhez menni* című darabjának előadásait.

1968 mérföldkő a színház életében. Országszerte területi-adminisztratív változások vannak folyamatban. Sepsiszentgyörgy megyeszékhely lesz, a régi Háromszék vármegye területén létesült Kovászna e központja. A város iparosodik, és fokozatosan iskolavárossá növi ki magát. Lakossága - a még mindig szinte színmagyar lakosság - gyarapszik, fiatalokkal töltődik fel. Beindul a Megyei Tükör című hetilap, szerkesztőségében Vári Attilával, Farkas Árpáddal, Magyari Lajossal. Jelentősen növekszik az emberek kulturális igénye, különös tekintet-tel az anyanyelvi - és azon belül is a sajátos transzszilván magyar - kultúrára.

1968 februárjában mutatják be Tamási Áron *Énekes madár* című játékát. Az előadást Tompa Miklós rendezi, a főszerepeket a marosvásárhelyi - már nem Székely, hanem Állami Színház művészei, Mózes Erzsébet és Ferenczy István játszszák. A siker óriási; ennek nyomán születik a Tamási összes művét felölelő ciklus terve.

1968. március 5-én nyugdíjba vonul Kováts Dezső igazgató, helyére Dukász Anna, a színház közkedvelt művésznője kerül. Az ő igazgatása alatt a színház egyre markánsabbá alakítja sajátos arculatát. Dukásznak - és művészeti tanácsá-

nak - tudatos műsorpolitikai törekvései vannak, amelyeket a megyei felsőbb szervek - Király Károly megyei első titkár és Sylvester Lajos kulturális vezető - is támogatnak. A direktrisz-díva személyes vonzerejével és szerteágazó kapcsolataival sok olyasmit is ki tud harcolni színháza számára, amit mások nem. Tehetséges új tagokat szerződtet, Köllő Bélát, Ferenczy Csongort, Péterffy Lajost, Csergőffy Lászlót, Borbáth Otíliát, Bartis Ildikót, Bencédi Sándort és Krizsovánszky Szidóniát.

Az egyre rugalmasabbá váló kultúrpolitika adta lehetőségeket kiaknázva a színház megnyitja kapuit a magyarországi és a jelentőssé cseperedett hazai magyar drámairodalom képviselői előtt.

1968. november 9-én fennállásának huszadik évfordulóját ünnepli az intézmény. A díszbemutató Veress Dániel Mikes Kelemenről írott történelmi drámája, *a Négy tél,* melynek ősbemutatóját két nappal előbb Zágonban tartották meg. Veress Dániel, aki nemcsak „háziszerzője", de irodalmi titkára és dramaturgja is lesz a színháznak, így ír műfajáról: „...a klasszikus történelmi dráma a romantika terméke volt. A helyzet ma egészen más. A történelmi dráma tárgyában ugyan valóban történelmi, de gondolat- és problémarétegei igencsak jelenkoriak. Tehát a megnevezés, hogy »történelmi dráma« - pontatlan. Történelmi nyersanyagból írt jelenkori dráma, ez a körülírás a valós helyzetet jobban érzékelteti."

Az előadást Völgyesi rendezi, a főszereplő Ferenczy Csongor. Az országos visszhangot keltő nagy sikerű bemutató túlmutat egy adott produkción. Ezennel helyet kap a színpadon az erdélyi magyarság sok évszázados történelme, és a fogadtatásból lemérhető, hogy igenis szükség van nemzetiségi önismeretre, a hovatartozás igazolására. Az elkövetkezendő évek során a történelmi témájú drámák bemutatói sorozattá terebélyesednek a szentgyörgyi színpadon. 1969-ben Sombori Sándor *Gábor Áronját* mutatják be, mely Tompa Miklós rendezésében több mint száz előadást ért meg - hiszen a híres ágyúöntőnek máig tartó kultusza van a vidéken. 1970 az új Veress-dráma, a *Véres farsang* ősbemutatójának éve. A főszerep, Báthory Zsigmond megformálójaként - remek alakítással Ferenczy Csongort látjuk viszont. Zsigmond fejedelemnek, történelmünk e hóhérrá torzult diktátorának színpadra vitele máig időszerű figyelmeztetés: hová fajulhat a hatalom, ha célja kétes, gyakorlója pedig hibás jellem, félresiklott lángész - lévén egyszerre terméke és áldozata a történelemnek. 1971- Wesselényi személyében Péterffy Lajos éli a szín-padon „a körülmények présébe szorult lélek" vívódásait. A rövid idézet a szerző Veress Dánieltől való, aki ezzel a művével arra figyelmeztet, hogy a helyes hagyományőrzés és újraértékelés szükségszerű történelmi feladat.

Ezekben az esztendőkben ismerkedhet meg a közönség a kortárs magyarországi drámairodalom egynémely képviselőjével is. Még 1969-ben a színészből időközben hivatásos rendezővé váló Seprődi Kiss Attila állítja színpadra Görgey Gábor színművét, *a Komámasszony, hol a stukker?-t,* majd Völgyesi rendezésében Németh László *Papucshősét* tűzik műsor-ra. A bemutatót sok huzavona előzi meg, és az előadás körül élénk vita zajlik. A közönség mindenesetre leteszi a voksát: mellette. A produkció száznál jóval többször kerül színpadra, és harmincnyolc-ezer ember tekinti meg. Nem sokkal ez-után Illyés Gyula-drámát játszanak, a *Különcöt,* Dukász Anna és Zsoldos Árpád főszereplésével. Játsszák *az Ahogy tetsziket, az Ifjúság édes madarát* (Dukász Annával és Péterffy Lajossal), *a Ham-letet* Győri Andrással és E. Márton Erzsébettel a főszerepekben, *a Peer Gyntöt,* címszerepében Ferenczy Csongorral, majd A *helység kalapácsát* Dukász Annával, Técsy Sándorral, Király Józseffel a főbb szerepekben. 1971-ben folytatódik a Tamási-sorozat, a szerző tüneményes népiességében is megdöbbentően modern színjátékával, *a Csalóka szivárvány*-nyal.

A társulat országszerte egyre népszerűbb. Sorozatosan szerepelnek Marosvásárhelyen, és 1971-ben a kolozsvári színházzal kölcsönös együttműködési és bérletcsere-egyezményt kötnek. Dukász Anna még igazgatói tevékenységének első évében bemutatja társulatát a fővárosban is, ahol ötnapos „mikro-staggionét", előadás-sorozatot tartanak. Utána országhatárokon túlra is kitekintenek: 1972-ben az Állami Déryné Színház együttese vendégszerepel a Székelyföldön, s a látogatást 1973 áprilisában viszonozzák a szentgyörgyiek. A magyarországi turné, melynek során a *Csalóka szivárvánnyal* és Paul Everac *Ki vagy te?* című kétszemélyesével mutatkoznak be, valóságos diadalút. Ekkor merül fel a veszprémi színházzal való állandó együttműködés gondolata, a két társulat közti nyilván-való szellemi rokonság alapján. Az együttműködés meg is valósul, kétévenként ismétlődő kölcsönös vendégjáték formájában.

A szentgyörgyi társulat pályája felfelé ível, miközben a megyei vezetőségben nagy változások következnek be. Király Károly lemond. A művelődési titkár Sylvester Lajost a színház igazgatói székébe „buktatják". Dukász Anna marad színésznőnek, de nem sokáig, mivel kisvártatva az Egyesült Államokba települ. Nyilván ez az oka annak, hogy az 1982-ben megjelent Á *hét* évkönyv Színházi Kislexikonából kimarad Dukász Anna érdemes művész, színházigazgató, annyi nagy klasszikus szerep megformálója, az erdélyi színház egyik meghatározó egyéniségének neve. Ebben az időszakban sokan mások is elmennek a társulattól: Ferenczy Csongor és Borbáth Otília Marosvásárhelyre, majd Magyarországra,

Balázs Éva (Marja) és Dobos Imre (Podszekálnyikov) Az öngyilkosban

Jelenet Illyés Gyula Dupla vagy semmi című darabjából

Köllő Béla Szatmárra, Péterffy Lajos Temesvárra, F. Márton Erzsébet Nagyváradra szerződik, és elmegy Técsy Sándor - Amerikába. Helyettük új tagokkal bővül az együttes-ide szerződik Nemes Levente, majd a friss diplomás Balázs Éva, Bálint Péter és Nászta Katalin.

Sepsiszentgyörgy nem „Szibéria" többé, hanem egyre jelentősebb kultúrcentrum, az erdélyi magyar kultúra végvára, egyfajta rezervátum, ahogyan nemrégiben a Film Színház Muzsika hasábjain Vári Attila nevezte.

A Sylvester-éra alatt érkezik pályafutásának delelőjére a színház. Újfajta, nem szokványos dramaturgia jellemzi, mely elsősorban a friss, szokatlan hangot megütő hazai magyar drámairodalomra és kortárs világirodalmi művekre támaszkodik. Jó példa ez utóbbira 1974-ben a *Megbombáztuk New Havent* Seprődi Kiss Attila rendezte meghökkentő elő-adása. Egyfajta kísérlet az 1974 augusztusában rendezett tíznapos előadás-sorozat, a Hazai Drámairodalom Dekádja, melynek keretében több román kortárs dráma mellett műsorra tűzik Páskándi Géza Apáczairól írott *Tornyot választok* című drámáját. Paul Everac *A számlát egyszer benyújtják* című tragikomédiája a társulat előadásában, Constantin Codrescu bukaresti vendégművész rendezésében Románia országos színházi fesztiválján második díjat nyer. Ezt az előadást viszik el Veszprémbe 1975 májusában Illyés Gyula *Dupla vagy semmije* és a Székely János csodálatos Dózsa-poémájából szabott monodráma mellett. Ez utóbbit Nemes Levente adja elő - elemi erővel s ugyanakkor kristálytiszta logikára alapozott visszafogottsággal. 1976-ban Tamási *Tündöklő Jeromosát* mutat ják be nagy sikerrel Tompa Miklós és Seprődi Kiss Attila rendezésében. Ezt játsszák az évad végén Kolozsváron, a bérletcsere-akció keretében is. A székelyföld közönsége azalatt a Harag rendezte *Csillag a máglyán* kolozsvári előadásának tapsolhat. Játsszák *Az öreg hölgy látogatását:* címszerepében a nagy-szerű Vitályos Ildikó vendégszerepel. Az előadás-bár szakmai körökben nem arat osztatlan sikert - mindenképpen figyelemre méltó, rendezői ötletekben (rendező: Seprődi Kiss Attila) és jó színészi alakításokban gazdag.

Az 1976-77-es évad első felében színpadra kerül (Bálint Péter és Dálnoky Zsóka tolmácsolásában) *a Csongor és Tünde* - székely viseletben. (Ebben az időben egyesek - például a kolozsvári hivatalos személyek már ferde szemmel nézik a huszáruniformist és a díszmagyart. De úgy tűnik, Sepsiszentgyörgyön többet lehet, mint másutt.)

1976 decemberében vajdasági vendégszereplésre indul az együttes. A látványos, szép Vörösmarty-előadással, Székely János Dózsájával és George Ciprian *Gácsérfej* című groteszkjével mutatkoznak be. Ez utóbbi, Seprődi Kiss Attila rendezésében, szokatlan kísérletezésnek számított a szentgyörgyi színpadon. A szimbolikus, néhol szürrealista játék bizonyára közelebb állt a formabontó színházi kísérletek terén már otthonosan mozgó jugoszláviai nézőkhöz, mint a hagyományosabb, reálisabb színjátszáshoz szokott erdélyi közönséghez.

1977 legjelentősebb bemutatója, a *Csillag a máglyán* vakmerőségnek tűnik alig egy évvel a nagy sikerű kolozsvári produkció után. A vállalkozás mégis eredményes: az előadást az utóbbi éva dok egyik legsikerültebb produkciójának minősítik, dicséret illeti Völgyesi András rendezőt, néhány igazi jó színészi alakítás megformálóját - Nemes Leventét „sziklából szakított" Kálvinjáért, Zsoldos Árpádot „tépett idegzetű" Szervétjéért - valamint a jónevű festőművészt, Plugor Sándort, nemcsak a darab színpadképé-ért, hanem a műsorfüzet remek grafikájáért is.

Ebben az esztendőben kerül sor a színház negyedik Tamási-bemutatójára, a már lassanként igazi Tamási-szakértővé vált Tompa Miklós és Seprődi Kiss Attila megvalósításában színre került *Hegyi patak* ősbemutatójára is. Rendezőt avat a társulat Balogh András személyében, aki Emil Poenaru gyengécske - szerelmi háromszögből és krimiből szőtt - színjátékát, *a Holt peront* viszi színpadra, még-pedig a szöveg adta lehetőségekhez képest jól, hitelesen. Nagy esemény *a Bánk bán* előadása, mely a társulattól teljes erőkifejtést igényel. Emlékezetes marad Völgyesi rutinnal szakító rendezése és a színészek, Zsoldos Árpád, Visky Árpád, Nemes Levente, Molnár Gizella, Krizsovánszky Szidónia, Bálint Péter, Balázs Éva, Szász Enikő képességeikhez méltó teljesítménye.

1977 az újabb veszprémi találkozó éve is. Előadják *a Holt peront, a Hegyi patakot*, és elhozzák a *Csillag a* máglyánnal Sütő szavait: „nem szabad az a hit, mely elnyomja mások hitét". Ugyanebben az esztendőben Vörösmarty *Csongor és Tündéjét* viszik a bukaresti közönség elé.

1978. A veszprémi színház Csurka István Nagytakarításával, Gyurkó László *Az egész élet* című kamaradarabjával és Gerhart Hauptmann *A bunda* című vígjátékával vendégszerepel Sepsiszentgyör-

gyön. Az előadás-sorozatnak a romániai sajtóban jelentős visszhangja van.

Folytatódik a romániai magyar színházak történetében eddig egyedülálló történelmidráma-sorozat is, Veress Dániel *Örvényben* című drámájának ősbemutatójával. A halál küszöbén álló Kemény Zsigmond lelkiismereti-gondolati válsága arra figyelmeztet, hogy a múltból okulni „fájó kényszer és bölcs kötelesség". A dráma „gondolatiságát gerincig csupaszítva a fanatikusokról szól - a fanatikusok ellen. A jelenkorunkat a história kátyúiba buktató szélsőségesekről - a valamikori és mindenkori szélsőségesek ellen" (Veress Dániel).

Az ország kultúrpolitikájában felsejlő fenyegető változások ellenére úgy tűnik: a sepsiszentgyörgyi színház körül minden rendben van.

1978 áprilisában bekövetkezik a nemzetiségi színházak jelenkori legnagyobb eseménye: a nemzetiségi színházak Országos Kollokviuma, a Sepsiszentgyörgyi Állami Magyar Színház rendezésében. A kollokvium az együtt élő nemzetiségek etnikai sajátosságait hivatott feltárni, a legközvetlenebbül ható művészet, a színház tükrében. A nemzetiségi színházakon kívül meghívót kapnak a rendez-vényre azok a román színházak is, melyek nemzetiségi szerző munkáját vitték színre. De míg a magyar vagy német nyelvű színházak nagy számban mutatnak be román szerzőt, addig a román színházakat egyedül az aradi társulat képviseli az első kollokviumon Méhes György *Duplakanyar* (Atentie la cotitura) című színművével. A kollokviumra nem áll módunkban részletesen kitérni. De meg kell jegyeznünk, hogy a rendezvényen jelen van a hat magyar színház mellett a Szebeni Állami Színház, a Temesvári Állami Német Színház és a Bukaresti Állami Zsidó Színház társulata, valamint vendégként a Székelyudvarhelyi Népszínház és a marosvásárhelyi Színművészeti Főiskola egy-egy előadással. Műsoron van Sütő (azóta már nem játszható) *Lócsiszárja* és a *Vidám sirató;* Kós Károly (kinek manapság a nevét sem szabad kinyomtatni odaát) *Budai Nagy Antalja;* játsszák Tamási, Veress Dániel, Sahia, Everac, Tömöry Péter, Kocsis István, Sorescu, Szabó Lajos és az azóta már Ausztriában élő Hans Kehrer műveit. A verseny eredménye: a legjobb előadásnak kijáró díjat Sütő András *Egy lócsiszár virágvasárnapja* című drámájának előadásáért a Kolozsvári Állami Magyar Színház társulata nyerte el, a legjobb rendezésért járó díjat az előadás színpadra viteléért Harag György, a legjobb férfialakítás díját pedig a produkció főszereplője, Héjja Sándor (aki azóta már a pécsi társulat tagja).

A rendezvénynek óriási országos és nemzetközi visszhangja van. Felmerül egy állandó sajtófórum igénye a hat romániai magyar színház számára, valamint az a gondolat, hogy az elkövetkező kollokviumokon a nemzeti klasszikusok bemutatásának is teret kellene biztosítani. A rendezvénysorozatra a tervek szerint kétévenként kerül sor.

1979-ben a társulat legjelentősebb bemutatójának Sütő *Káin és Ábele* bizonyul. A Völgyesi rendezte előadás öt szereplője: Visky Árpád (Káin), Krizsovánszky Szidónia (Éva), Zsoldos Árpád (Ádám), Bálint Péter (Ábel) és Balázs Éva (Arabella) emlékezetes alakítást nyújtott. Újabb bemutatóval bővül a Ta-másiciklus: *a Hullámzó vőlegényt* Tompa Miklós rendezi. Továbbá Seprődi Kiss Attilának sikerül Deák Tamás *A hadgyakorlat* című „könyvdrámáját" cselekményessé varázsolni a színpadon. Az előbbi két előadást - még ebben az évben - Budapest, Veszprém és Székesfehérvár közönsége is láthatta, Caragiale *Farsangjának* társaságában.

Ősbemutatót tartanak Csiki László *A nagypapa látni akar benneteket* című színművéből, és ezzel (valamint a Móricz Erdély-trilógiája nyomán Sylvester Lajos és Nemes Levente által írott A *boszorkány* című történelmi drámával) vesznek részt a soron következő, 1980 áprilisában megrendezett kollokviumon. A rendezvényen részt vevő előadások szerzői között ott találjuk - többek között -Székely Jánost, Kocsis Istvánt, Schalom Aléjchemet, és szerepel - versenyen kívül - egy magyar klasszikus, Móricz Zsigmond *Nem élhetek muzsikaszó nélkül* című színműve, Harag György rendezésében. A nagydíjas előadás Hans Kehrer *Két nővér* (Zwei Schwester) című szürrealisztikus játéka (a szerző rendezésében), mely a romániai nemzetiségek immár nagyon időszerűvé vált sorskérdésének, a „menni vagy maradni" dilemmájának tragikumát vetíti előre.

1981 októberében a Budapesti Művészeti Hetek keretében a sepsiszentgyörgyi színház társulata bemutatja az évi repertoárjának legjelentősebb darabjait: Caragiale *Az elveszett levél* című komédiáját Seprődi Kiss Attila rendezésében, Sütő *A szuzai menyegzőjét*, szintén Seprődi Kiss Attila színrevitelében, Büchner *Woyzeck* című drámáját a fiatal, még főiskolás Tompa Gábor színre állításában, valamint Balázs Évának Farkas Árpád verseiből készült összeállítását, *Apáink arcán* címmel. *A szuzai menyegző* Parmenionjaként és a *Woyzeck* címszerepében - „egy Kollektív Értelmetlenségben, a Parancs dróton rángatott bábujaként" a-művészileg és emberileg immár teljesen kiforrott Visky Árpád remekel.

1982-ben a Petőfi Színház Caragialét, Móricz Zsigmond *Kismadarát* és Hubay Miklós *Késdobálókját* mutatja be Sepsiszentgyörgyön és környékén. A színházban Veress Dániel jelenkori történettel, *az Ünneprontókkal* van műsoron. Bemutatják Stendhal *Vörös és fekete* című regényének adaptációját és Christian Maurer-Curt Conrad *A hidegszív* című mese-játékát. A színháznak évtizedek óta hagyományos programja a gyermekszínházi produkciók színrevitele. Íme néhány cím, mely ezt a hetvenes években kibontakozott kezdeményezést illusztrálja: Grimm testvérek: *A rút kislány, Hamupipőke,*

Király József a Hullámzó vőlegény című Tamási **Áron-darabban**

Aranytallér, Brauszevics-Karnauhova: *Mese a bíborszínű virágról*, Marton Lili: *Fordított világ*, Angel Cârstea: *A gyufaárus kislány*, Benedek Elek: *Többsincs királyfi*. Fontos és egyre fontosabb a gyerekek színházhoz - és anyanyelvi kultúrához való szoktatása, hisz a nyolcvanas évek román kultúrpolitikája mindenki számára ismeretes.

A reménybeli résztvevők nagy várakozással tekintenek az 1982-ben esedékes újabb kollokvium elébe. A rendezvényt azonban bizonytalan időre - majd mindörökre - elhalasztják.

1983 februárjában Nyikolaj Erdman *Az öngyilkos* című drámája van műsoron, Seprődi Kiss Attila rendezésében. Egyik este a közönség hiába várja az előadás kezdetét. A darab főszereplőjét, Visky Árpádot a román állambiztonsági szerv letartóztatta. A művészt ötévi börtönre ítélik. Másfél év múlva szabadul, de színpadra többé nem állhat.

1983. október 15. A magyarországi napilapok közzéteszik a sepsiszentgyörgyi színház soron következő vendégjátékának műsorát. Egy nap múlva kiderül, hogy a turné elmarad. Betiltották.

A romániai magyar irodalom lassacskán országszerte kiszorul a nagyszínpadokról. De értékes pódiumműsorok születnek. Nászta Katalin, a szentgyörgyi színház művésznője bemutatja Kányádi Sándor verseiből készült összeállítását, a *Kenyérmadárt*. Nemes Levente elkészül *Bajorunk van* című egyéni produkciójával, de a bemutatóra nem kerülhet sor.

Sylvester Lajos igazgató A *hét* hasábjain megjelent nyilatkozata szerint a társulat az etikai-erkölcsi eszmények bemutatását, a hazafias öntudatra való neve-lést tekinti feladatának. Énnek szellemé-ben mutatják be Sylvester *Gyanú* című kétrészes színművét, mely egy mai faluban játszódik, és pozitív emberi eszmény-képet állít a közönség elé. Ezt követően nagyszabású ünnepi műsort mutatnak be a Megéneklünk, Románia fesztivál keretében.

1984 májusában megjelenik Sylvester *Csókák a kéményben* című írása *A hét*-ben. A színidirektor aggodalommal - és némi iróniával - a falusi kultúrotthonok szomorú sorsáról elmélkedik. A cikket később felsőbb szervek „nemzetgyalázásnak" minősítik.

Bemutatják *A néma leventét*. Beppó Zsoldos Árpád, a produkció ifjú Ziliája a friss diplomás Incze Ildikó (azóta már magyarországi lakos). Az előadás hirtelen kerül le a műsorról, éppen úgy, mint Csurka *Házmestersiratója* vagy Bródy Sándor *Tanítónője*.

1984 októberében Dehel Gábor Az *ár tatlan* című politikai drámáját tűzik műsorra - a Román Kommunista Párt XIII. kongresszusának tiszteletére.

1985-ben leváltják Sylvester Lajos igazgatót - minden indok nélkül. A színház új direktora Dali Sándor.

Letiltják *a Boldog nyárfalevél* című új Tamási-produkciót.

Völgyesi András nyugdíjba vonul.

Seprődi Kiss Attila Magyarországra települ.

Kitelepülési kérelmének engedélyezésére vár Visky Árpád, akit 1986 januárjában a város melletti erdőségben holtan találnak. A hatóságok öngyilkosságnak minősítik az esetet.

Közben játszanak, amit még lehet: Ileana Vulpescu-Ion Banica *A társalgás művészete* című aktuális témájú munkájának színpadi feldolgozását, Vörösmartytól *A fátyol titkait*, Móricztól *a Kerek Ferkót* és Békeffy István *Janikáját*.

A színház „önellátóvá" válik, miközben műsorpolitikája kötött. Gazdasági helyzete egyre kétségbeejtőbb, annak el-lenére, hogy eredeti tizennyolc bérletét az adott politikai és műsorpolitikai körülmények között is huszonkettőre növeli.

1987. április 12. Ünnepélyes keretek között felavatják az intézmény újonnan létesült román tagozatát. A színház neve ezentúl Sepsiszentgyörgyi Állami Színház - magyar tagozat. (Megjegyzendő, hogy a város lakosságának még mindig mintegy nyolcvan-kilencven százaléka magyar ajkú.) A román tagozat vezetője Constantin Codrescu, népszerű bukaresti színész-rendező. Az újonnan létesült társulat bemutatkozó előadásként Elena és Nicolae Rosu *A cselekmény napjainkban játszódik* (Actiunea se petrece in zilele noastre) című politikai drámáját viszi színre ősbemutatóként. A magyar tagozat művészei E. Busuioceanu *Kor és valóság* (Timp si adevar) című drámájának előadásával köszöntik az új együttest. Rangos fővárosi művészek „hazafias lelkesedés légkörében" adják elő *A haza tavasza* című versösszeállítást.

1988 októberében megrendezik a Sepsiszentgyörgyi Színházi Napok elnevezésű fesztivált. Nem, nem a rövid életű kollokvium támadt fel hamvaiból. A rendezvényen a sepsiszentgyörgyi román és magyar tagozat, a brassói román színház, a bukaresti Nemzeti, valamint a nagyváradi és marosvásárhelyi színházak magyar tagozata vesz részt, összesen tíz előadással, melyből öt román, öt magyar nyelvű. Játszanak két Shakespeare-drámát, ezenkívül Arbuzovot, Tudor Popescut, Mazilut, Dohotarut és Karácsony Benő *Rút* kiskacsáját.

Itt tartunk.

TATÁR ESZTER

Londoni mozaik

Nagy nevek nyomában

Rex Harrison, Sir Alec Guinness, Dame Wendy Hiller, Edward Fox, Mickey Rooney...

Ma is sztárok, még akkor is, ha megjelenésükben már csak emlékeztetnek korai ragyogásukra. Bizony szomorú, hogy *a Pygmalion* délceg Higgins professzora, Rex Harrison ma már egy igen-igen öreg úr, akit J. M. Barrie *The Admirable* Crichtonjában, a Royal Haymarket színpadán kézről kézre adogattak partnerei, egy olyan színdarabban, amelyet átlagban tízévenként felújítanak. Amolyan jutalomjáték, valamelyik, még életben lévő hírneves öreg színész kedvéért. Filmen is vagy öt változatban aratott már sikert; legutóbb tán Kenneth Moore-t láthatták a főszerepben a magyar tévénézők, néhány évvel ezelőtt. A címszereplő, „a Csodálatos Crichton" ezúttal Edward Fox, A sa*kál napja* bérgyilkosaként megismert ki-váló színész.

A történet egy, az osztályok egyenrangúságát hirdető idős lord és a szolgálatában álló lakáj kapcsolatáról szól, az első világháború előtti évek Angliájából. Az idős lord elhatározza, hogy népes cselédségét embernek tekinti. Ezért a hó egy kijelölt napján vendégül látja őket ötórai teára. Ezen a délutánon a lordok és a ladyk szolgálják fel a teát a mintegy húszfőnyi személyzetnek, lovászfiúknak, konyha- és szobalányoknak, szakácsnak stb. A dolog azonban Crichton, a lakáj roszszallását igazolja. A cselédség nem hajlandó keveredni. Osztály-előítélettel telten, öntudatosan egymás után felmondanak, a teát követő másfél órán belül. A lord (Rex Harrison) három leányával és azok jövendőbelijeivel, no meg a meg-maradt kétfőnyi személyzettel, a bámulatra méltó Crichtonnal (Edward Fox) és a belé szerelmes konyhalánnyal, yachttúrára indul. Hajótörést szenvednek, s elvetődnek egy lakatlan szigetre. Most derül ki, hogy a bámulatra méltó Crichton az egyetlen férfi, aki ura a helyzetnek. A sziget kormányzójaként megtanítja a ladyket a napi teendőkre: halászatra, vadászatra, favágásra és házépítésre, míg a kemény, férfias munkára alkalmatlan lordok a konyhalánynak segítenek a takarításban és a házimunkákban. Az öreg lord igen ügyesen fonja a pálmaleveleket, az ifjú lordok pedig a vízhordásban és mosogatásban mutatnak jeles készséget. Természetesen a hagyományokat és a

formát megőrző Crichtonba lesz szerelmes a sziget egész női lakossága, míg a férfiak a konyhalányhól lett házvezetőnőbe mint az igazi asszony megtestesítőjébe szeretnek bele. Békében és boldogságban múlik az idő, mígnem egy arra vetődő hajó véget vet az idilli állapotoknak. Londonba mentik a hajótörötteket, ahol helyreáll az előző rend. Mindenki visszakerül a maga társadalmi osztályába, és ez végső soron oly megnyugtató!

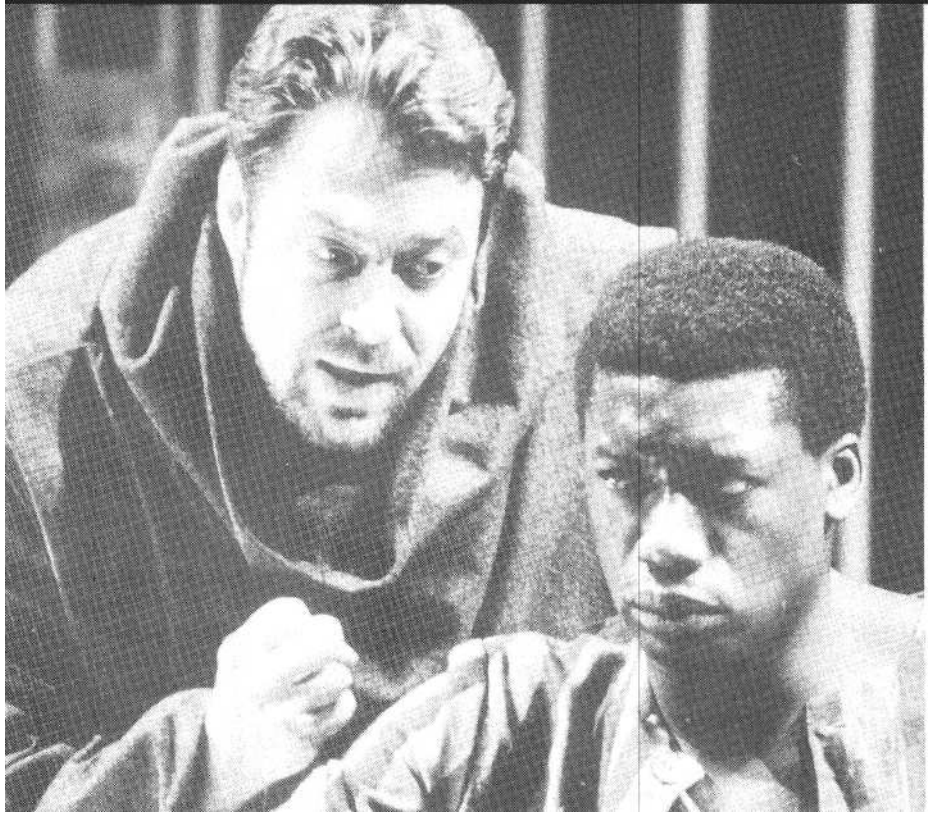
A vígjáték, szellemes részletei ellenére, nagyon porosnak ható előadásban került színre; az egész olyan, mintha az ötvenes évek elején megállt volna a színpadi idő. A díszletek szupernaturálisak, ami a londoni arisztokrataház szobáinál még eléggé érdekes, de a szigeten a rengeteg műnád, műpálmalevél és műdzsungel inkább unalmas, mintsem hatásos.

Dame Wendy Hiller játssza a londoni Apollo Theatre színpadán Alfred Uhry Pulitzer-díjas színművében *(Miss Daisy sofőrje voltam)* Miss Daisyt. A cselekmény egy különös barátság létrejöttét, örömeit, bosszúságait mutatja be egy idős zsidó hölgy és néger sofőrje között.

A női lovag címét viselő „Dáma", azaz Wendy Hiller utolsó képviselője annak a realista szín játszásnak, amelyben kortársai Katherine Hepburn, Ingrid Bergman, Olivia de Haviland, hogy csak a legnagyobbakat említsem. Hihetetlenül fiatalos, mozgásában, hanghordozásában, szellemiségében egyaránt. Mesterművet hozott létre magából. Mellette alig rúg labdába a két férfi szereplő, a különben igen jó Clarke Peters a néger sofőr szerepében és a Miss Daisy fiát játszó Barry Foster.

Leo Blessing *Erdei sétája (A* Walk in the Woods) a legfrissebb kétszereplős darab Londonban; a Comedy Theatre játssza. A fegyverkorlátozási tárgyalások ismert epizódját megelevenítő mű egy idős szovjet és egy fiatal amerikai diplomatát mutat be, amint „hivatali időn kívüli" genfi sétáik alkalmával megbeszélik a politikai élet nagy és kis problémáit. A szovjet partnert alakító Alec Guinness estéről estére példát mutat, hogyan lehet egy kommersz darabba életet lehelni; tökéletes profizmussal és eredetiséggel emeli irodalmi színvonalra a napi politika apróhirdetéseit.

Cukorbabák (Sugar Babies) - Mickey Rooney a Savoy revüszínpadán. Eartha Kitt a Shaftesbury Theatre-ben, egy Laurence Olivier-díjjal jutalmazott musicalben, *a* Folliesban. Mindketten tudják, mit kell csinálni ahhoz, hogy a nézőket a kisujjuk köré csavarják. Mickey Rooney még mindig fürgén táncol és énekel, habár a pocakos kis öregúrban alig ismerni fel a Judy Garland-filmek énekes-táncos kamasz zsenijét. Eartha Kitt viszont szebb, mint valaha, amikor, még a hatvanas évek elején, akkora sztár volt, mint most Whitney Houston és Madonna együttvéve sem. Mindkét show a nagy Broadway-revük csillogó girl- és hódító frakkos férfitánckarával dúsított.



Roger Allam (Vincentio) és Hakeem Kae Kazim (Claudio) a Szeget szeggel című Shakespeare-előadásban

Szeget szeggel

Akik nyáron, kora ősszel nem látják a stratford-upon-avoni Shakespeare Memorial Theatre előadásait, azok ősszel és télen Londonban a Barbican Központban nézhetik meg a Royal Shakespeare Company legsikeresebb produkcióit. Így most *a Szeget szeggelt.*

A színmű története olyan, mint egy Grimm-mese az álruhás hercegről, halálos veszedelmekről, szerelmekről es happy endről. Ez az előadás azonban nem mese, hanem vígjátéki karakterekkel és szituációkkal teli fanyar dráma.

A leleményes rendező, Nicholas Hytner a hitleri Németország Bécsébe helyezi a cselekményt. SA-egyenruhákra emlékeztető viseletben biciklis rendőrőrjárat cirkál a züllött, mocskos városban, ahol tenyész a bűn és az aberráció. Kábítószerüzérek üzletelnek, bűz és nedves pára száll fel a csatornákból. Bordélyházak örömlányai lesik a kuncsaftokat. Punkbandák fosztogatnak. Nyilvános férfivécében zajlanak a homoszexuális játékok. A Herceg aktahegyek tömegei közt, kimerülten, magába roskadva, tompultan ül. Riadt miniszterei sorában magabiztosan áll a makulátlan Angelo, még semmit sem sejtve sorsáról.

A díszlet is a harmincas évek gigantikus középületeit idézi. Fő eleme két tizenkét méter magas, három-négy méter átmérőjű oszlop, amely egyszerre felhőkarcoló, majd elfordulva emeletes bordélyház, míg másik oldala hősi emlékmű vagy hajórakodó daru; később emeletes börtönfolyosókká válnak, míg más részeik templombelsőt, tárgyalótermet, városkaput idéznek. A Barbican színpadtechnikája felvonultatja összes patronját. A színpadsík kétoldalt lesüllyed, így lesz belőle nyilvános rácsos WC. A másik oldalon lesüllyed a hercegi kabinetiroda, hogy helyére feljöjjön a tárgyalóterem, ahol az egymásba rakott csőszékeket unott bírósági szolgák szedik szét. A terembe beszállingóznak a melegedni vágyó csavargók, egy részeges némber, az elfogott Claudiót kísérő haverok meg a hozzájuk csapódott, botrányszagra összegyűlt punkcsapat. Minden nagyon mai, nagyvárosi, vagyis szürke, rideg, embertelen. Tolószinpadon jönnek be azok a díszletelemek, amelyekből létrejön a hőt-tán orvosi szobája, a porkoláb irodája és a Herceg szerzetesi kuckója. Végül a zsinórpadlásról lassan leereszkedik a hatalmas zsilipként működő, vasból készült városkapu. Aztán szétnyílik, hogy mögötte feltáruljon egy, a legszebb Dali-festményekre emlékeztető, perspektivikus mélységbe eltűnő jegenyefasor. A szabad, végtelen kék ég és a zöld mező. Onnan, a szabadságból jön vissza a Herceg ebbe a börtönállamba, hogy aztán a „szellem napvilága" az utolsó jelenetben beragyogja a kinyíló, üres térré változó színpadot.

A rendező Nichulas Hytner és a tervező Mark Thompson szoros együttműködése hozta létre ezt a látványban is pontos előadást. A Herceg és a miniszterei mai szürke zakót, mellényt, keménygallért és nyakkendőt viselnek. Pantallójuk térdnél végződik, hosszú térdharisnya

zárja, lábuk mai félcipőbe bújtatott. Az ifjak, Claudio, Lucio, Pompeius stb. tornacipős, Michael Jackson-díszegyenruhás, bíbor T-shirtös csapat. A börtöncellák rabjai a német fogolytáborokból is-mert fekete-szürke csíkos zsákszövet öltözékben várnak ítéletre, halálra vagy szabadulásra.

A börtön „humánus"; állandó az orvosi felügyelet. A foglyokat spanyolfalak mögött alaposan „szemügyre veszik". Különösen nemi betegségre gyanakodva kukucskálnak be - a közönség nem kis mulatságára - a rejtett nyílásokba. Ezt Tekeriné vihogva, Pompeius méltatlankodva fogadja. A börtönben mozgókönyvtár is van. Itt is Pompeius talál potyamunkát: ő lesz a könyvtáros. Társai vödrökkel, kefékkel felszerelve mossák-súrolják a börtön kockaköveit. Ebédosztásra szépen felsorakoznak; mai, többmélyedésű tálcákon kapják a hitvány rabkosztot.

A városkapu előtt a tömeges érdeklődésre számító rendőrség hordozható vaskorlátokat helyez el, majd szép piros fogadószőnyeget terítenek le a Herceg tiszteletére. A reprezentációs bizottság fekete cilinderben, esernyősen várakozik a fényképészek, rádióriporterek tömegé-ben, akik Il. világháború előtti fotómasináikkal, kerek mikrofonokkal vannak felszerelve.

A szereplők között nagyon sok a színes bőrű, mint ahogy London színpadain amúgy is igen sok néger színész látható. Ez a musicalekben már természetes, hiszen köztudott, hogy a színes bőrűekből kerülnek ki a legjobb énekesek, táncosok. Az sem meglepő, hogy az új darabokban egyre gyakoribbak a róluk szóló, nekik írt szerepek. Azt azonban sohasem gondoltam volna, hogy a Viharban és a *Szeget szeggelben* ennyi négerek által is eljátszható szerep akadhat. Például: Izabella - a szép Josette Simon - néger. Így természetesen bátyja, Claudio: Hakeem Kae Kazim is az, valamint azok a börtöntársak, akiknek feje a Claudióé helyett levágható; így a pompás humorú, hatalmas termetű Bernát is, akinek fejét egy fekete műanyag fólia kukás zacskóban undorodva viszi Angelónak a börtönőr. A prostik és buzik közt is akad néger mindkét nemből, de a Herceg elé panaszra felsorakozók közül a rendőrség elzavarja a négereket; csak Izabella marad-hat ott, ő is csak azért, mert apáca.

A négerség a darabon belül többszörös büntetésben részesül. Igy például Claudio vétke - Júliával való szerelmi kapcsolata - a fajelmélet szemszögéből nézve is halálos bűn, hiszen a leány fehér bőrű. Angel() feltörő vágyában nagy szerepet kap Izabella néger mivolta; a törékeny testű, ám idomaiban szembeszökően asszonyos Izabella teste érthető vágyakat és kíváncsi izgalmat kelt benne. Alakító-ja, John Shrapnel külsejével is a kontraszthatást szolgálja: igen fehér bőrű, kopaszodó, vörös hajú, korpulens-zömök férfi, duzzadó mellkassal és karizmokkal. Amikor, Izabellával való első találkozásukkor, felgyűrt ingujjas karjához ér a lány könyörgésre kinyújtott karcsú, hosszú kézfeje, mintha elektromos áramütés érte volna, úgy pattan fel, míg másik kezével elkapja a lány kezét, és tenyerébe temetve arcát vallja be vágyait.

Vincentio: Roger Allam. Jó megjelenésű, magas, szépen beszélő, humorérzékkel megáldott művész. Színes alakításában a szerzetesfigura eleven és minden bölcsessége ellenére is mulatságos, kivált Izabellával való jeleneteiben. öntudatlanul magához vonja, simogatja, aztán hirtelen észbe kapva riadtan menekül a gyanútlan, „atyai" érzelmeit azonnal viszonozni kész lány elől.

Az Izabellát alakító Josette Simon fantasztikusan jó színésznő. Nagyon szépen beszél, és magától értetődő helyzeteket tud teremteni maga körül. Nincsenek tetten érhető gyenge pillanatai. Jól használja határozott sex appealjét. A Claudiót játszó Hakeem Kae Kazim viszont csalódást kelt, meglehetősen egysíkú.

Vihar

1988 telén a *Vihar* három londoni színházban is siker.

A Donmar Warehouse Theatre - nevéhez híven - raktárból átalakított színházhelyiség. Itt Declan Donellan rendez-te a darabot fiatal társulatával. A Nemzeti Színház Olivier-színpadán Peter Hall vitte színre, Prosperóként Michael Bryanttal, a társulat egyik vezető művészével. A harmadik *Vihar az* Old Vicben lát-ható, a világhírű svéd színész, Max von Sydow varázslatos alakításával, Jonathan Miller rendezésében. Ez utóbbit volt alkalmam látni.

Szeretet, szerelem, szánalom - íme Miller rendezésének három pillére. Megható, mulatságos és mozgalmas minden jelenete és színpadképe. Szereposztása csupa telitalálat.

Richard Hudson díszlete nagyon egyszerű, mégis tud lenni fenségesen tragikus és látványosan vidám, mindig ott és aszerint, amikor erre szükség van. Az indító kép, az égig felcsapó hullámok közt vergődő, árbocrúdra kapaszkodott emberek kétségbeesett riadalma, maga a vi*har* - fenséges. Vaksötét van, iszonyatos az elemek háborúja, az orkán, a villámlás, a tenger dühöngése már-már elviselhetetlen. Aztán váratlanul csendesedik a zaj, de a vizuális hatás fokozódik azért, hogy így a szöveg, a halálra készülő emberek egymástól való búcsúja, imája érthető legyen. Az is. Először hallottam tisztán, hogy: „Isten irgalmazzon! Asszony, gyermekeim, isten veletek! Isten veled, testvér! Hát süllyedjünk el mind a királylyal. Búcsúzzunk." Nem is hinné az ember, hogy gonosztevők, árulók vannak közöttük - megnemesednek a végső, halál előtti pillanatban. Aztán a vihar, ahogy feltámadt, hirtelen le is csendesedik. Az az eddig nagyszerűen szereplő fekete selyemernyő, amely betöltötte az Old Vic egész színpadi szélességét, mélységét és magasságát, most egy kis lyukon a nézőtér felé „lecsurog".

A vakítóan kisütő nap már az emlékét is eltörli az imént látott pokoli küzdelemnek. Sárga homokszigeten vagyunk: lakóit a tengertől rozsdabarnára égetett szikla partszegély választja el. Jobb hátul egy szerény, hófehér, nyitott falú kalyiba Prospero és Miranda lakhelye, benne mindössze egy távcső, egy-két hatalmas könyv látható.

Ettől kezdve ez a végleges színpadkép. Ide jönnek - innen mennek a szereplők. A kis, egy négyzetméteres süllyesztő azonban, ahová a tenger „felszívódott", nyitott marad. Ez válik Caliban odújává. E körül táncolnak majd akrobatikus ügyességgel az életben maradást ünneplő részeg szolgák. Innen varázsolódnak elő a szigetlakó szellemek ajándékai, és ide is tűnnek el.

Prospero házikójának minden oldala és teteje is jól kihasználható mindenféle játékra. Kezdéskor a tetőn ül, kaméleoni fehérségében a házzal szinte eggyé olvadva, ahhoz idomulva Ariel, a légies szellemszolga. Cyril Nri alakítja: törékeny testű fiatal néger színész. Meztelen testét mészfehérre festette (csak kis ágyékkötőt visel), még rövidre nyírt dús, göndör haját is, kivéve egy vékony fekete keresztcsíkot. Cyril Nri szénfekete, hatalmas szempárja valósággal süt ebből a hónál is fehérebb fehérségből. A művész légies mozgását még egy balett-táncos is elismeréssel nézhetné, ahogy jár, száll, lebeg, ki és be szökell a színre, egyetlen kelléke: egy hosszú bot segítségével. Ez a bot nem emlékeztet Prospero kicsit görcsös, rövid, vaskosabb varázspálcájára, amely határozottan egy fiatal fa ágát idézi. Ariel botja hol fúvócső, amelyből álmot hozó kis tüskéket fúj ki a tündér szellem, hol hangszer, hol szárny, hol támaszul szolgáló bot és még számtalan egyéb.

Ariel a szeretet tündére. Nem lázong szabadságáért, nem elszakadni akar

Prosperótól, csak épp függetlenül, csak belső parancsból szeretné kiszolgálni. A szeretet sugárzik gesztusaiból, alakjából, tekintetéből, hangjából. Amikor végtelenül kedves gyöngédséggel kérdezi Prosperót: „Uram, szeretsz te engem?", az itt is zsúfolásig telt nézőtér hirtelen úgy elcsendesedett, hogy a mellettem ülő szívdobogását is hallottam a magamé mellett. Vártuk a választ, lassan elszoruló torokkal, bepárásodó szemmel, s boldogan hallottuk Max von Sydow szépen zengő orgánumán a lágy viszontvallomást: „Drágám, gyengéd Arielem..."

Max von Sydow - abszolút sztár. Prosperója testben, lélekben, gondolatban egyaránt rendkívül szép. Magas és karcsú; ezüst csillogású ősz haja és szakálla van és nagyon tiszta tekintete. Széles regiszterű az orgánuma, amit filmjei ismeretében fel is tételeztem, de „előben" hallani mégis nagy élmény volt. Zeng a színpad, amikor hangosan Calibant szid-ja. Suttogó kedvességű szavai altatják el az aggódó Mirandát - nagyon halkan és mégis érthetően. Von Sydow Prosperója bölcs, szomorúság és mélabú nélkül. Fájdalmas gondolatai sem csüggesztik el soha. Utolsó pillanataiban is aktív. Még nem fejeződött be az élete, amikor eltöri a varázspálcát. Csupán a feladatát teljesí-tette. Ez a feladat pedig annak az igének a hirdetése volt, amely így hangzik: „Szeressétek egymást, emberek."

Miranda Rudi Davies. A színésznő első pillanatban csalódást kelt megjelenésével. De ez csak látszat. Megszépíti az a rendíthetetlen őszinteség, amellyel játszik, illetve él a színpadon. Egyetlen hamis hang sem csúszik he. Vörösesszőke haja, szeplős fehér bőre a szerelemtől egyszer csak csillogni kezd, és tágra nyílt kék szemének belső izzásától gyönyörü lesz. Teljesen indokolt Ferdinánd iránta érzett szerelme.

Alan Gilett Ferdinánd. Elkényezte-tett úrifiúból lesz küzdelemre, munkára, harcra képes férfi. Nagydarab kamasz, akiben most először támad érdeklődés a másik nem iránt; könnyen megsértődik, de Prospero „nevelő-javító fizikai munkaterápiájának" súlya alatt felnőtté válik.

Az előadás teljességéhez tartozik, hogy a többnyire mindenestül meghúzott szövegű alakok, a szigetlakó szellemek itt hiánytalanul színpadra kerültek. Négy néger énekesnő mesés álarcokban, fejdíszekkel és gyékényszoknyácskákban dalolja végig, ahol csak lehet, a színdarabot. Távolról sem primitívek, sőt különbek az idevetődött alattomos fehér embereknél.

Az előadás méltó Jonathan Miller legjobb Shakespeare-rendezéseihez.

KISS PÉNTEK JÓZSEF

A dráma életlehetőségei

„...a dráma, bármi nagy költői becs mellett is, színi hatás nélkül nem tökéletes mű."

Vörösmarty Mihály

A drámai szöveg kétszer születik meg. Egyszer, amikor megírták, amikor a szerzőnek sikerül végleges (?) formába öntenie, ötvöznie üzenetét, s a dialógusok, helyzetek, melyeket a szerző kitalált, a szövegben kiteljesedő-rejtezkedő figurák, személyek, személyiségek, jellemek vagy típusok egysége drámává kerekedett. Ebben a formában kerül a mű az olvasók és a színházi alkotók elé. Másodszor akkor és annyiszor születik újra a dráma, amikor és ahányszor eljátsszák. Ha egy színház műsorára tűz valamely drámai szöveget, akkor azt élő, érző emberek (művészek), gondolkodó és (újra-) teremtő munkájukkal, a szerző gondola-tát a sajátjukkal konfrontálva, új minőség (színház) formájában jelenítik meg a színpadon.

A drámai szöveget a színházi megjelenítés törvényszerűen leszűkíti egy bizonyos konkrét értelmezésre. Ugyanakkor tudjuk, hogy egy drámai szöveg olvasata minden egyes befogadó (olvasó) számára mást jelent: másképpen jelennek meg az olvasó képzeletében a figurák, a színek, a helyszínek, a hangok. Az olvasás mindig nagyobb képzeletbeli szabadságot kínál, mint a konkrétan megjelenített drámai szöveg. Ez természetes. A színpadi megjelenítésnek (egyebek mellett) éppen az is a küldetése, hogy a dráma erkölcsi üzenetét mintegy kiemelje, aláhúzza. Ez az értelmezés a rendezői-dramaturgiai üzenet. A megjelenítés - képi és szóbeli jelrendszer - egy konkrét olvasat, értelmezés irányába tereli a nézőt. A dráma szín-padi adaptációja arra szolgál, hogy a szín-padi változatot kivitelező társulat kifejezze s a néző számára meggyőző erővel tolmácsolja saját véleményét a műről. E saját vélemény ábrázolásának „karnagya" a rendező, aki a dramaturgiai koncepció (mint eszmei alap) követelményeire építve elgondolja és a színészek segítségével megkomponálja az előadást. Helyzetekből, típusokból, jellemekből, képzőművészeti elemekből olyan színpadi játékot kell létrehoznia, amely új, szuverén életet élő műalkotás lesz. Ez magában foglalja az írói szöveg, a dramaturgiai elképzelés, a rendezői stílus, a színészi kifejezőerő és mozgás, valamint a jelmezek és díszletek segítségével életre hívott képzőművészeti hatás egységét. A színházi előadás akkor minősíthető jó műalkotásnak, ha ezek az összetevők minden irányban egymásba kapcsolódnak, egymást kiegészítik, erősítik, és az előadásban mindvégig kapcsolódnak ahhoz a szellemi-erkölcsi tartalomhoz, amelyet mondanivalónak szokás nevezni. Minél zavartalanabb ez az egység, annál erősebb az előadás művészi hatóereje, üzenete.

Ez - amint már utaltunk rá - nem azonos a drámai szöveg betűhű értelmezésével. Elengedhetetlen azonban, hogy a színpadi megvalósítás - formai jegyektől függetlenül vagy éppen ezek segítségével - az író mondanivalóját is képviselje, magában hordozza. Ugyanakkor művészietlen az az előadás, amely csak a szövegben első síkon fellelhető ideológiát képes közvetíteni, reprodukálni.

A színháznak mint specifikus ábrázolóművészetnek alapvető kötelessége, hogy a létrejött előadásban megjelenjék az alkotók személyisége is.

Hogyan lehetséges eljutni egy olyan alkotói szintézisig, amelyen belül a produkcióban részt vevő alkotók (dramaturg, rendező, díszlet- és jelmeztervező, zeneszerző vagy a zene összeállítója és a színészek) azonos eszmét képviselnek? Annyi bizonyos: a dramaturg, a zenei munkatárs és a díszlettervező közvetve, a többiek közvetlenül hozzák létre ezt a szintézist.

A dramaturg a drámai szövegből készülő színpadi műnek eszmei szülője. Ennek érdekében végzi alkotótevékenységét, amely egészen odáig hathat, hogy húzásokat, javításokat (kiigazításokat) is végezhet a szövegben annak érdekében, hogy a hangsúly arra helyeződjék, amiről a darab adott színpadi előadása szól majd. A díszlettervező és a kosztümök megalkotója azért számít közvetett alkotónak, mert a rendes színházi gyakorlat szerint a képzőművészeti terveket a műszaki gyártás valósítja meg. A kivitelezés minősége határozza majd meg - a gyakran jelentkező anyagi és mesterségbeli gondok ellenére is - a díszlettervező elképzelésének megvalósulását.

A színháztörténetben ez nem mindig volt így. Századunkban is előfordult, hogy neves képzőművészek -- Picasso, Chagall, Juan Miro, Salvador Dali és mások - maguk készítették cl az általuk tervezett díszletelemeket, előfüggönyöket. Gyakran előfordul, hogy a tervezőművész által megalkotott díszlet- és jelmezterveket a gyártók halványra, durvára és fantáziátlanra fakítják. A kosztümnél elég egy rossz minőség anyag, egy korból és helyzetből kilógó díszítés, egy „ké-

nyelmessége" miatt jóváhagyott lábbeli, s máris zavaróan groteszk a színpadi látvány.

A zenei munkatárs (akár zeneszerzői, akár összeállítói minőségben) azért számít közbülső munkatársnak, mivel munkáját mások - a zenészek vagy a hang-technikus - szólaltatják meg.

A színészek emberi teljességükben, közvetlenül válnak az előadás alkotótársaivá. Amennyit képesek önmagukból a mű életének időtartama alatt - önmaguk testét, lelkét mintegy eszközként használva - hozzáadni a közösségi élmény egységéhez, annyiban képesek hivatásukat szolgálni. Egy kollektív előadásban az igazi színművész jelenléte sohasem saját magáról, hanem mindig az előadás eszmeiségéről szól. Persze csak abban az esetben, ha eszmeiségről egyáltalán beszélhetünk. Ez az eszmeiség, szellemi egység azonos a stílussal, illetve az előadás határozott stílusában, jellegében ölt testet. E stílus és jelleg konkrét megjelenési módja a forma, amely egyszerre képi és verbális.

Ezzel elérkeztünk a modern színművészet legsarkalatosabb kérdéséhez: a rendező szerepéhez. Meddő és félreértések-re okot adó viták alakultak ki szerte a világon a rendezői színház létjogosultságáról. Véleményem szerint erre azért kerülhetett sor, mert a különféle színházi „izmusok" egymást percenként váltó, egy-másba folyó kavalkádjában töméntelenül sok dilettáns színpadi diktatúra (álrendezői diktatúra) kapott lábra, s a színésztársadalom (amelynek berkeiből a jogos méltánytalanság nyomán a kérdés kipattanhatott) megkérdőjelezte ennek jogosságát vagy értelmét. Ilyen kérdés tehát valójában nincs, nem is létezhet ott, ahol kollektív színház él. Színészközpontú és rendezőközpontú színház csak egyszerre létezhet. Ez úgy értendő, hogy mindkét alkotófél a maga szerepkörében áll helyt, és nem akar a másik helyett alkotni. Ugyanakkor természetes az is, hogy az alkotói folyamatban megengedhetőek bizonyos „áthallások", így nem kizárt, hogy (mondjuk) a dramaturgnak eszébe juthat valami, amit a kosztümtervező hasznosíthat; vagy a színésznek olyan ötlete van, amit a rendező építhet be munkájába. Ha nem tartjuk tiszteletben egymás alkotói szuverenitását - még oly közösségi alkotóművészetben is, mint amilyen a színházművészet -, akkor óhatatlanul káosz keletkezik rend helyett. Márpedig mű csak akkor jön létre, ha abban rend van. Ellenkező esetben óhatatlanul elterelődik az alkotói, következésképpen a befogadói figyelem is arról, amiről az előadásnak szólnia kell.

Egy előadás stílusának megteremtője tehát nem a színész, hanem a rendező. Ő az, akinek pontosan tudnia, látnia kell, hogy miből mi születik, s hogy az egyes összefüggések miképp hatnak majd a saját elképzelése, a befogadó közeg (a közönség, amelynek fogalma lényegében fikció), valamint a lényegileg meghatározó közvetítő közeg - a színpadi jelrendszer - kontextusában.

Közbevetőleg: miért kockáztattuk meg, hogy a közönséget mint fikciót tüntessük fel? Ezzel nem az a szándékunk, hogy lekezelő módon definiáljuk azokat, akik a nézőtéren hétköznapi életüket „félretéve" várják a csodát. Azt akarjuk jelezni, hogy a közönség mint egyértelműen jellemezhető szellemi egység, nem létezik. A közönség a színház lehető legheterogénebb eleme; a színház egyetlen olyan alkotóeleme, amelyet nem lehet megrendezni. A közönség: van! Jó esetben!

A rendezőnek tehát számolnia kell azzal, hogy ha jelrendszere, bármily össze-tett is, nem lesz világos, vagyis logikus és egyszersmind érdekes, tehát természetes, akkor a közönség semmit vagy csak nagyon keveset ért meg belőle. És a színház nem olyan, mint a festészet vagy a líra. A kép és a vers akkor is kép és vers marad, ha tízezer ember közül csak száznak nyújt felfedező erejű élményt. (Bár ekkor már meglehetősen gyanús!) A színház tünékeny. Művészet héttől tízig. Azután már csak emlék. Az attrakció keltette élmény emléke.

Mi tehát a rendezői teendő a színész és a rendező viszonylatában? Nincs szörnyűbb sekélyesség, mint amikor azt látjuk, hogy a színész immár ki tudja hányadszor „hozta a figuráját". Lusta és fantáziátlan rendezők kedvenc hivatkozási alapjává vált - sok bukott előadás esetében -, hogy a színész nem tudta „megcsinálni" a szerepet. A színész igen-is meg tudná csinálni! (Igaz, mindent nem tud megcsinálni egyetlen színész sem, de valamit minden színész meg tud csinálni.) És a rendezőnek - már a szereposztás összeállításakor - tudnia kell, és pontosan kell tudnia, hogy a rendelkezésére ál-ló színművészek mit tudnak „megcsinál-ni". Együtt és külön-külön is. A rendező-nek ki kell találnia, rá kell jönnie arra, hogy a különálló szuverén egyéniségekből miképpen tud egységet létrehozni úgy, hogy a jellemek vagy a típusok a játék során tisztán, kereken és világosan kirajzolódjanak, s mégis - az előadás jellegének szempontjából - mindegyik ugyanabban az előadásban játsszon. Ezt az alkotói képességet úgy hívjuk, hogy stílusérzék. Felettébb sajnálatos, hogy lépten-nyomon megemésztetlen stíluszavarok vagy stílusaránytalanságok (ez a legrosszabb, mert unalmas!) jellemzik az előadásokat. Miért annyira fontos ez? Azért, mert a stílus képviseli a gondolatot. A stílusban ölt testet, fogalmazódik meg és jut el a befogadóhoz az üzenet; ez pedig a rendező dolga és felelőssége.

Ezért nincs értelme - véleményünk szerint - a rendezői színházról vitatkozni. Ami természetes, azt miért akarjuk emberi hiúságok következményeként vitára bocsátani?

A mű megéréséhez idő (is) kell. A költő sokszor hónapokon át „tisztítja" versét, a drámaíró változatokat vet papírra valamely fontos jelenetéből. A dráma végét akár több variációban is papírra veti. A festő hosszasan próbálja körüljárni a témát még akkor is, ha végül néhány toll-vagy ecsetvonás tartalmazza majd a mű gondolatát.

Ezzel szemben mi történik a színházban? Optimális esetben hat-nyolc hét alatt el kell készülnie egy produkciónak. Ezt megelőzően a dramaturg és a rendező a képzőművész társaságában - feltéve, ha mindegyik ugyanazon időpontban „ráér" - közösen megbeszélik, összehangolják elképzeléseiket. Ezután a díszlet és a kosztüm a gyártás futószalagjára kerül... A színész eközben két-három darabban is játszik; délelőtt próbál, délután haknizik, este előadása van, éjszaka pedig tévézik, rádiózik és forgat. Jön a próbakezdés: a dramaturg előadja a miértet, a rendező a hogyant. Megkezdődik a hajtás. Mindebbe bele kell kalkulálnunk a természetes emberi tényezőket: dekoncentráltság, betegség, objektív okok miatt áthelyezett, elmaradt, lerövidített próbák. A rendező kipróbálna ezt-azt, de nem lehet. A gyártás késik, a bemutató napja közeleg. Fényképezés, propaganda. Mindent az ütemterv szerint! Futó-szalagon. Teremthet így valaki művészetet? Mikor? Kivel? Hogyan? Legfeljebb változatos műfaji kínálatot. De ha lehet, ezt se egy előadáson belül tegyék!

A dráma él, mert játsszák, a dráma átalakul, mert „el"-játsszák, a szerző pedig (ha kortárs) dühöng, mert azt hiszi, hogy „ki"-játsszák. A klasszikus hallgat. Mi mást tehetne? Művének életlehetőségei vannak.

SZÍNHÁZ

THEATRE

REVUE MENSUELLE

DE L'ART THEATRAL

Directeur: IVÁN BOLDIZSÁR

Redacteur-en-chef: MÁRIA CSABAI-TÖRÖK

Résumé

István Nánay: Attirés par le rite

Les pièces de Péter Nádas ne peuvent pas être déchiffrées à travers les innervations du théâtre réaliste et naturaliste. Ses trois pièces – *Nettoyage, Rencontre* et *Enterrement* – qui peuvent être lues comme une sorte de trilogie ont une structure par excellence philosophique; leurs valeurs théâtrales sont moins nettes. Ainsi les réalisateurs resteront toujours confrontés à une alternative: ils devront choisir entre la lecture littérale et une recréation théâtrale. János Vincze, metteur en scène de *Rencontre* à Pécs a opté pour la première version, Erzsébet Gaál, au cas d'*Enterrement* à Nyíregyháza, pour la seconde mais ici et là le résultat est d'une qualité remarquable.

Judit Szántó: Ce n'est qu'un musée

A Miskolc on a invité le cinéaste István Gaál pour porter à la scène *La Mère coupable*, cette partie plus ou moins inconnue de la trilogie autour de Figaro. La pièce de Beaumarchais est loin d'être parfaite, cependant elle pourrait avoir de l'intérêt pour le théâtre aujourd'hui. Le spectacle de Miskolc n'exploite pas ces possibilités, il se contente d'exhiber le texte comme un objet de musée.

Péter P. Müller: La forme dénaturée

Tamás Ascher a réussi à Kaposvár un spectacle remarquable. *Yvonne, princesse de Bourgogne* devient une création théâtrale autonome qui, tout en possédant un style bien à elle, reste en même temps fidèle à l'art de Witold Gombrowicz.

Dezső Kovács: Boue et sang

Dans la manière dont János Ács interprète à Kaposvár l'*Othello* de Shakespeare, il n'y a pas une trace de romantisme: le spectacle analyse le fonctionnement des instincts obscurs, des mystères de l'existence biologique. Il y a plusieurs raisons pour lesquelles le spectacle n'atteint pas la force d'une véritable révélation – mais l'authenticité de la vision du metteur en scène reste indiscutable.

András Pályi: Magie et lieu commun

Le Polonais Janusz Glowacki fait partie de cette minorité d'auteurs dramatiques qui ont trouvé le succès en émigration. *La Chasse aux cafards* est un jeu ironique, une structure magique fondée sur des stéréotypies – hélas, c'est justement cette magie qui est absente de la mise en scène de Tamás Jordán à Szeged.

János Erdei: Hétéromorphe

Une comédie qui se joue dans un espace vide et sombre, parmi des décors de foire – voici notre vie, au moins dans la vision qu'en dégage à Nyíregyháza le metteur en scène Péter Léner, à propos de l'oeuvre d'Ödön von Horváth: *Contes du Bois de Vienne*. C'est dommage que cette idée soit obscurcie par les détails trop appuyés et ce n'est qu'après coup qu'on peut la déduire.

Katalin Metz: La noce des autours au salon

Au Théâtre National de Pécs György Lengyel, en mettant en scène *Qui a peur de Virginia Woolf?* d'Edward Albee a trouvé de bons acteurs pour sa distribution mais il s'est trop appuyé sur leur invention, au lieu de dégager avec les moyens de la mise en scène l'atmosphère sinistre du drame.

István Gábor: Spectacles au Théâtre de l'Opérette

Contrairement à l'offre plus abondante des saisons passées, en 1988/1989 le Théâtre Municipal de l'Opérette n'a mis à l'affiche qu'une seule première et une reprise. Pourtant, ces deux spectacles témoignent de la bonne forme de la troupe. *La Chauve-souris* de Johann Strauss était une reprise à grand spectacle, digne de la qualité de l'oeuvre, tandis que la comédie musicale *Singing in the Rain*, jouée dans l'adaptation qu'en fit Tommy Steele à Londres en 1983, amusait malgré son histoire un peu niaise.

Adorján Nagy, professeur de la diction

Adorján Nagy était le professeur de la diction pour plusieurs générations d'acteurs. L'École Supérieure du Théâtre et du Cinéma a organisé, à l'occasion du centenaire de sa naissance, une séance commémorative et c'est le texte des discours y prononcés qui est maintenant publié dans notre revue.

Anna Földes: Des classiques modernes des contemporains classiques

Dans la République Démocratique Allemande le théâtre est toujours important – voici comment notre collaboratrice résume ses expériences recueillies au festival national de Berlin où elle a vu en dix jours dix représentations aussi différentes quant à leur genre qu'en ce qui concerne leur qualité. La richesse de l'offre démontre d'une part la découverte d'un visage nouveau du théâtre politique et de l'autre la grande variété des moyens théâtraux de ce pays.

Andrea Remetei: Saisons a Sepsiszentgyörgy

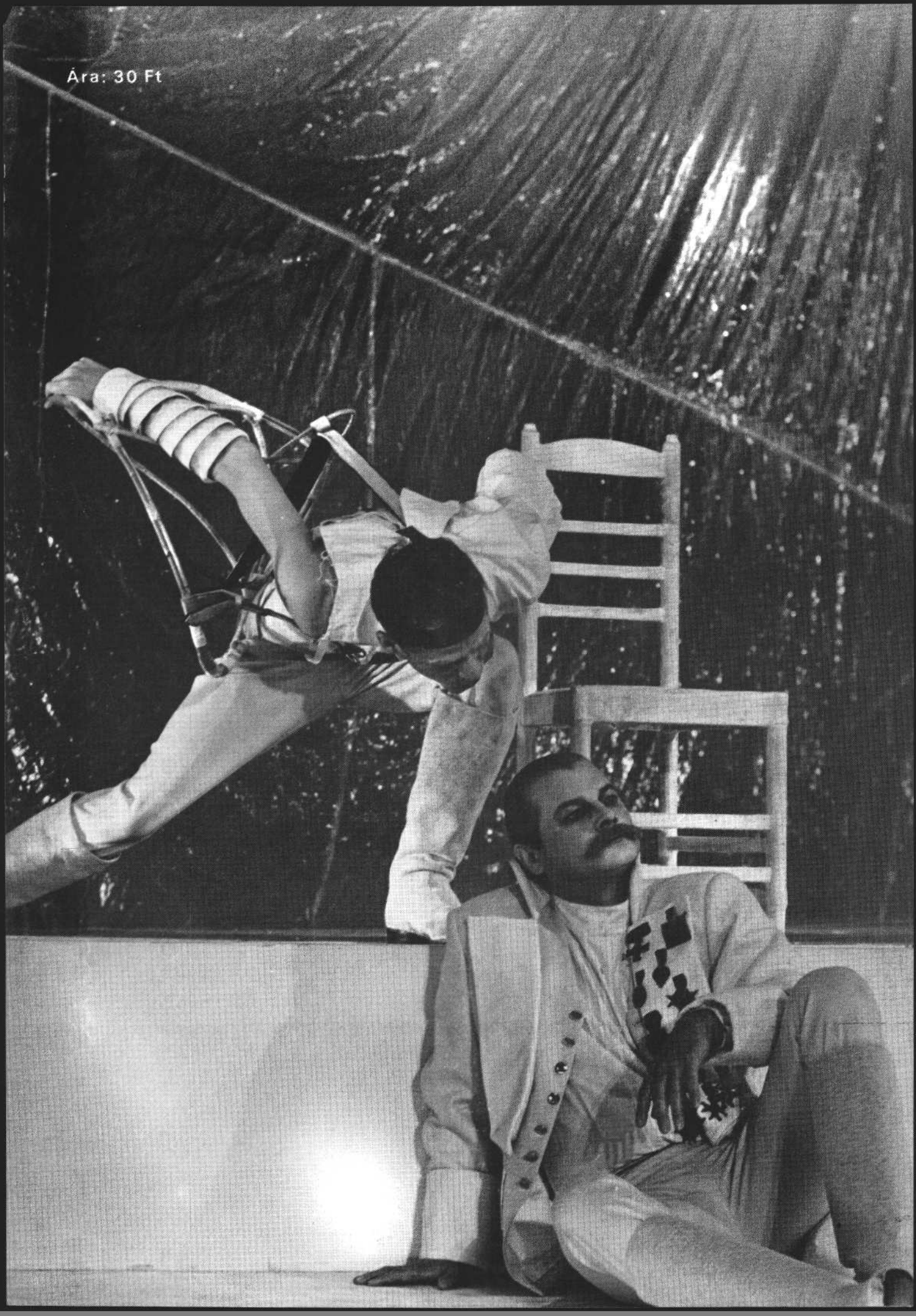
Le théâtre en langue hongroise de Sepsiszentgyörgy (Sfintul Gheorghe, Roumanie) vient de terminer sa quarantième saison. Ce théâtre, fondé en automne 1948, est devenu un atelier de première importance du théâtre d'expression hongroise en Roumanie. Le bilan que dresse cette étude témoigne de l'abondance de spectacles excellents bien qu'au cours des dernières années les conditions de travail de cet ensemble opérant dans une ville où les Hongrois représentent toujours 80-90% de la population deviennent de plus en plus difficiles.

Eszter Tatár: Mosaïque de Londres

L'auteur, metteur en scène du Théâtre National, réunit dans cet article ses impressions recueillies au cours d'un voyage d'études à Londres. Les deux sommets de ses visites au théâtre étaient *Mesure pour mesure* par la Royal Shakespeare Company et *La Tempête* à l'Old Vic.

József Kiss Péntek: Les possibilités de la vie du drame

L'auteur, dramaturge du groupe à l'expression hongroise du théâtre de Komárom (Komarno, Tchécoslovaquie) et metteur en scène dans le mouvement du théâtre amateur examine dans son étude les possibilités des métamorphoses théâtrales du texte dramatique.


Ára: 30 Ft